Charles Batteux.

Sein Leben und sein aesthetisches Lehrgebäude.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät der Landes-Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Eberhard Freiherr von Danckelman

aus Gross-Lichterfelde.

Rostock

H. Winterberg's Buchdruckerei.

1902.

Seinem hochverehrten Lehrer

Herrn Professor Dr. Franz Erhardt

in aufrichtiger Dankbarkeit

gewidmet.

Inhalt.

Einleitung: Batteux's Leben und Werke.

1. Kapitel. Definition und Ursprung der Kunst.

2. Kapitel. Einteilung der Künste.

3. Kapitel. Das Verhältnis der Künste zur Natur.

4. Kapitel. Die schöne Natur als Gegenstand der Kunst.

5. Kapitel. Die Nachahmung der schönen Natur in den einzelnen Künsten.

6. Kapitel. Der Endzweck der Kunst.

7. Kapitel. Das Wesen des Genies.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549205_0136

Litteratur-Angabe.

Lebensbeschreibungen.

1) *Dupuy.* »Eloge de M. l'Abbé Batteux« in der: Histoire de l'Académie des inscriptions et belles lettres. t. 45, p. 98 ff., Paris 1780.

2) *De Sivry.* »Le nécrologe des Hommes Célèbres de Françe, par une société des gens de lettres.« t. 16, p. 70 ff., Paris 1781.

3) *Lemierre.* »Discours, prononcé par M. Lemierre, élu membre de l'Académie Française, le 25 janvier 1781, à la place de M. l'abbé Batteux.« In den »Oeuvres de M. Lemierre de l'Académie française, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages de cet auteur par René. Perin t. I. p. 6, Paris 1810.

4) *Le Bas.* »Dictionnaire Encyclopédique.« t. deuxième Paris MDCCCXV. Firmin Didot Frères.

5) *Michaud.* »Biographie Universelle ancienne et moderne.« Paris et Leipzig, t. III p. 265 ff. 1842—65.

6) *Encyklopaedia Britannica.* Ninth Edition, vol. III Edinburgh 1875.

7) *Dr. Hoefer.* Paris 1853 t. IV p. 748 ff. Nouvelle Biographie Universelle, publiée par Mm. Firmin Didot Frères sous la Direction de M. Le Dr. Hoefer.

8) *Fétis.* »Biographie Universelle ancienne des Musiciens. 2 ième édition. Paris 1883.

Urteile und Aussprüche über Batteux von französischen Kritikern und Gelehrten.

1) *Duclos.* »Parallèle de la Henriade et du Lutrin avec des réflexions. Sur le remerciment de M. de Voltaire à l'Académie française, et une Dénonciation la mesure Académie de l'Histoire de Louis XI.« 1746.

2) *L'Année littéraire.* (Anonymus) Année 1780. Ed. Par M. Fréron t. 6. Paris 1780.

3) *Lucien Brunel.* »Les philosophes et l'Académie française au dixhuitième siècle.« Paris 1884.

4) *Denis Diderot.* S. Heinrich von Stein. Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886, p. 246.

Urteile und Aussprüche über Batteux von deutschen Kritikern und Gelehrten.

1) *G. E. Lessing.* »Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, als eine Beylage zu den Berlinischen Staats- und Gelehrtenzeitungen. Monat Junius 1751, p. 227 ff. S. Lessing's sämtliche Werke, herausgegeben von Karl Lachmann, Leipzig 1853, Bd. 3, und Lessing's Werke,

herausgegeben von Fr. Bornmüller. Bibliograph. Institut Leipzig und Wien, Bd. 5, p. 66—112.

2) *Georg Friedrich Meiers,* der Weltweisheit ordentlichen Lehrers und der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin Mitgliedes, Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften. Halle 1757.

3) *Herder.* Allgemeine deutsche Bibliothek. Des ersten Bandes erstes Stück. Berlin und Stettin 1772, p. 17 ff.

4) *Hegel.* Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. Berlin 1835. Bd. I, p. 22.

5) *W. von Goethe.* Anmerkungen zu Diderots »Le neveu de Rameau.« Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe von letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1836. Bd. 36, p. 162.

6) *Friedrich Theodor Vischer.* Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. III. Reutlingen und Leipzig 1851, p. 86.

7) *Robert Zimmermann.* Geschichte der Aesthetik. Wien 1858, p. 209.

8) *Max Schasler.* Kritische Geschichte der Aesthetik. Berlin 1872. Bd. II, p. 317.

9) *S. A. Bürger.* Werke, herausgegeben von Grisebach. Berlin 1881. I. Teil. Briefe p. 17.

10) *H. Hettner.* Geschichte der französischen Litteratur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1881, p. 271.

11) *Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen.* Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur,

Lemgo 1775. 8. Band p. 482—500. Herausgegeben von Julius W. Braun. Berlin 1883, p. 140.

12) *Heinrich von Stein.* Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886, p. 185 ff.

13) *Friedrich Braitmeier.* Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. 2. Teil, p. 301. Frauenfeld 1888/89.

14) *Friedrich Düsel.* Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings. Hamburg und Leipzig 1897 p. 7.

Aesthetiker*) vor Batteux und zu seinen Lebzeiten.

1) *Boileau Despréaux.* L'Art poétique avec des Oeuvres 1674. notes par S. H. F. de Castres. Nouv. ed. revue par A. Klautsch. Coburg 1874.

2) *Dubos.* Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture t. I. Utrecht 1732.

3) *Crousaz.* Traité du Beau. Amsterdam 1746.

4) *La Motte.* Réflexions sur la Critique »Oeuvres de Houdard de la Motte«. t. III. Paris 1754.

5) *Denis Diderot.* Artikel »Art« in der Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers. t. III. partie II. p. 475. Paris 1751—72.

Contes, Nouvelles et Mélanges. Paris 1883.

---

*) Vertreter des Nachahmungsprinzipes.

Schriften über Boileau, Dubos, Crousaz, La Motte, Diderot.

1) *J. Schaefer.* Beilage zum Jahresbericht über das Gymnasium zu Attendorn für das Schuljahr 1880/81. Boileau, l'art poétique, metrisch übersetzt und mit Parallelstellen aus Horaz: Siegen 1881.

2) *von Stein* über *Dubos.* Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886.
Moritz Carriere. Das Weltalter des Geistes im Aufgange. 2. Aufl. Leipzig 1874 p. 149.
H. Hettner. Geschichte der französischen Litteratur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1881 p. 268.

3) *Ludwig Noack* über *Crousaz.* Philosophie-geschichtliches Lexikon. Leipzig 1879.

4) *Villemain* über *La Motte.* Cours de Littérature. Tableau de la Littérature au XVIII siècle. Nouvelle édition. Paris 1855. p. 41 ff.

5) *Karl Rosenkranz.* Diderots Leben und Werke. 2 Bde. Leipzig 1866.
Lucien Brunel. Voltaire et la candidature de Diderot, in »Les philosophes et l'Académie française au dix-huitième siècle«. Paris 1884. p. 90 ff.

Vertreter des Prinzips von der Nachahmung der schönen Natur in der Kunst in Deutschland.

1) *Joh. Christoph Gottsched.* Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. Leipzig 1730.

Über Gottsched s. *Gustav Waniek.* Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit. Leipzig 1897 p. 584.

Danzel. Gottsched und seine Zeit. 1748.

2) *Sulzer.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1792—94.

Gegner des Prinzips von der Nachahmung der schönen Natur bis zur Zeit Gottscheds.

1) *Joh. Jacob Bodmer.* Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Frankfurt und Leipzig 1727.

2) *Breitinger.* Kritische Dichtkunst. Zürich 1740. 2 Bde.

Besonders gute Werke über das Zeitalter Ludwigs XIV., in dem Batteux lebte.

1) *Henri Martin.* Histoire de France t. XV, XVI 4 ème édition. Paris 1860.

2) *André Lichtenberger.* Le socialisme au XVIII siècle, Paris 1895.

Verzeichnis der sämtlichen Werke Batteux's in chronologischer Ordnung.

1) In Civitatem Remensem. Ode. Aus dem Lateinischen in's Französische übersetzt von de Saulx, Kanonikus an der Kathedrale und Kanzler an der Universität zu Reims 1732.

2) Parallèle de la Henriade et du Lutrin, avec des réflexions. Sur le remerciment de M. de

Voltaire à l'Académie française et une Dénonciation la mesure Académie de l'Histoire de Louis XI. par Duclos. 1746.

3) Les beaux arts, réduits à un même principe. 1746.

4) Cours de belles lettres. 1747 und 48.

5) Traduction d'Horace en prose française 1750.

6) Morale d'Epicure, tiré de ses propres écrits. 1761.

7) Traité sur la construction oratoire. 1763.

8) Nouvel Examen du préjugé sur l'inversion. 1767.

9) Histoire des causes premières ou exposition sommaire des pensées philosophiques sur les principes des êtres. 1769.

10) Les quatre Poetiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Boileau avec les traductions et les remarques. 1771.

11) Principes de la littérature. 1774.

12) Chefs d'oeuvres d'éloquence poétique à l'usage des jeunes orateurs, ou Discours français tirés des auteurs tragiques les plus célèbres. 1780.

13) Traité de l'arrangement des mots, traduit du grecs de Denys d'Halicarnasse, avec des exemples et des remarques. (Enthält eine Selbstbiographie Batteux's.) 1788.

In Gemeinschaft mit de Guignes und anderen Gelehrten herausgegeben:

14) Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs et les usages des Chinois. 1746—1789.

Kleinere Aufsätze Batteux's in der „Histoire de l'Académie des inscriptions et belles lettres.

1) Conjectures sur le système des Homéomeries ou parties similaires d'Anaxagore. t. 26 p. 48. (Assemblée publique d'après Paques 1754.)
2) Développement d'un principe fondamental de la Physique des Anciens, d'où naissent les reponses aux objections d'Aristote, de Lucrèce, de Bayle, contre le système d'Anaxagore. t. 25. p. 68. (lû le 19 juillet 1754.)
3) Dévéloppement de la Morale d'Aristippe, pour servir d'explication à un passage d'Horace. t. 20. p. 1. (lû le 6. Dec. 1754.)
4) Réflexions générales sur l'étude de la Philosophie ancienne. t. 27. p. 153. (lû le 11. Mars 1755.) Mémoires historiques sur le Principe actif de l'Univers. 1—4. t. 27. p. 164. (29. Juillet 1755.)
5) Mémoires sur le Principe actif de l'Univers. t. 29. p. 229 et 295.
6) Mémoires sur le Principe actif de l'Univers. t. 32. p. 54, 100, 120.
7) Si les Payens ont jamais ignoré le vrai Dieu. Addition aux Mémoires sur le Princip actif. t. 35. p. 171. (lû le 15. Mars 1765.)
8) Mémoires sur les Nombres poétiques et oratoires. t. 35. p. 413.
9) 1—4 Mémoires sur le Poétique d'Aristote. t. 39. p. 54, 71, 91, 106. (lû le 11 Juin 1771.)

10) Analyse de la Poétique d'Aristote, où l'on fait voir que les transpositions faites dans le texte par Heinsius, ne doîvent être admis. t. 41. p. 409. (lû le 2. Juin 1775.)

11) Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine. t. 42. p. 452. (lû le 9. Février 1776.) Observations sur l'Oedipe de Sophocle p. 473. (lû le 16. Juillet 1776.)

Reden, gehalten von Batteux in der Königlichen Akademie.

1) De gustu veterum in studiis Litterarum retinendo. 1750.

2) Discours sur la naissance de M. le duc de Bourgogne. 1752.

3) »Réponse de M. l'abbé Batteux, directeur de l'Académie française au discours de M. l'Abbé de Condillac, in den »Oeuvres philosophiques de Condillac.« t. IV. p. 200. Paris 1795.
Anm. Batteux als Direktor der »Académie des inscriptions et belles lettres« empfing 1768 an Stelle des verstorbenen d'Olivet Condillac.

Übersetzungen von Schriften Batteux's.

1) Auszug aus des Herrn Batteux, öffentlichen Lehrers der Redekunst zu Paris, schönen Künsten aus einem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen mit verschiedenen Zusätzen und Anmerkungen erläutert von Johann Christoph

Gottscheden, der Weltweisheit ordentlichen und der Dichtkunst ausserordentlichen Lehrern. 1754.

2) Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Abt Batteux mit Zusätzen vermehrt von Karl Wilhelm Ramler. 4 Bde. 1757.

3) Es erschienen ferner Übersetzungen der »beaux arts« in England von Miller 4 Bde. 1761, in Deutschland von Bertram »Die schönen Künste aus einem Grundsatz hergeleitet«. (Gotha 1751) und Gellert.

4) Herrn Abt Batteux, königlichen Professors, Mitglieds der französischen Akademie, auch der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften, Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz; aus dem Französischen übersetzt und mit verschiedenen eignen, damit verwandten Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegeln. 2 Teile. 3. Auflage. Leipzig 1770.

5) Des Abt Batteux Geschichte der Meynungen der Philosophen von den ersten Grundursachen der Dinge. Aus dem Französischen übersetzt. Leipzig 1773.*)

6) Die Moral des Epikur, aus seinen eigenen Schriften ausgezogen. Von Herrn Abt Batteux,

*) Der nichtgenannte Übersetzer ist S. S. Engel.

Professor der griechischen und lateinischen Philosophie am Königlich französischen Collège und der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften Mitglied. Mitau, bei Jacob Friedrich Hinz. 1774.*)

*) Der nichtgenannte Übersetzer heisst Bremer.

Batteux's Leben und Werke.

Charles Batteux wurde im Jahre 1713 am 7. Mai als Sohn einfacher Eltern in dem kleinen Dorfe d'Allendhui bei Vouzières geboren.*) Er genoss seinen ersten Unterricht in dem nahen Reims. Auf der Schule zeichnete er sich durch besondere Intelligenz und durch Fleiss aus. Mit 21 Jahren erhielt er in der Stadt Reims die Professur der Rhetorik. Der junge Gelehrte muss sich in dieser Stellung ganz besonders hervorgethan haben, denn schon 1737 berief ihn die Regierung nach Paris an das Collège Licieux, wo er eine Professur der Humaniora bekam. Wie lieb ihm Reims war, wie schwer er sich von dieser ihm so teuren Stadt trennte, bewies Batteux durch eine Ode, die er bei seinem Fortgange nach Paris auf Reims dichtete. Von nun an gleicht seine Laufbahn einem wahren Triumphzuge. Neben der Professur für die Humaniora erhielt er 1738 bereits eine solche der Rhetorik am Collège de Navarre. Sein Ansehen war

*) Vouziéres, eine kleine Stadt an der Aisne (Nebenfluss der Oise), nordöstlich von Reims in der Richtung auf Beaumont und Sedan zu gelegen.

1756 schon in dem Masse gewachsen, dass er es wagen konnte, einen damals auf dem Gipfel seines Ruhmes stehenden und zugleich höchst gefürchteten Gelehrten, Voltaire, anzugreifen. Es geschah dies durch die kleine Schrift »Parallele de la Henriade et du Lutrin«, worin Voltaire's Henriade einer scharfen Kritik unterzogen und weit unter Boileau's Spottgedicht »der Lutrin« gestellt wird. 1750 erhielt er an Stelle des verstorbenen Abbé Terrasson den Lehrstuhl für griechische Philosophie am Collège royal und wurde endlich Professor der Beredsamkeit. In dieser Stellung hatte Batteux eine grosse Wirksamkeit entfaltet, und das berühmteste Werk seiner Feder war ein Ergebnis der Vorlesungen, welche er an diesem Institut hielt. Dies ist sein bekannter »Lex beaux arts réduits à un mème principe« (Paris 1740), den er mit seinem »traité sur la construction oratoire« später unter dem Titel »Cours de belles lettres ou principes de la littérature« vereinigte. (5 Bde. 1747—50.)

Selten ist ein Werk mit allgemeinerem Beifall aufgenommen worden, als die »beaux arts« Batteux's. Es machte seinen Verfasser mit einem Schlage zum berühmten Mann. Gottsched, der Präzeptor Deutschlands in litterarischen Dingen, begrüsste Batteux als seinen Bundesgenossen, und Männer, wie Ramler und Gellert, liessen es sich angelegen sein, die Batteux'schen Lehren in weite Kreise zu tragen.

1750 veröffentlichte Batteux eine Übersetzung des Horaz, welche Aufsehen erregte und vielfach angefochten ward. 1754 ward Batteux an Stelle des verstorbenen

Abbé Fénélon in die »Académie des inscriptions et belles lettres« aufgenommen. In seiner schriftstellerischen Thätigkeit trat eine längere Pause ein. Endlich 1761 erschien die kleine Schrift: »Moral d'Epicure, tirée de ses propres écrits.«

Schon seit längerer Zeit war Batteux mit dem Direktor der »Académie française«, dem Abbé d'Olivet,*) befreundet. D'Olivet war wie Batteux von sanfter Gemütsart, den gelehrten Studien völlig ergeben, ein abgesagter Feind aller Neuerungen. Seine konservative Denkart zog ihm in einer Zeit, die der Revolution zustrebte, naturgemäss viele Gegner zu. Selbst in der von ihm geleiteten Académie française hatte er nicht unbedeutende Feinde wie Duclos, d'Alembert, Voltaire, die sich im Gegensatz zu den Devoten, den »Olivets« in der Académie die »Philosophen« nannten. 1761 starb d'Olivet und Batteux trat als Direktor an seine Stelle. Aus der Rede, die Batteux zu Ehren seines verstorbenen Freundes in der Académie hielt, soll der Schluss hier angeführt werden, da er sowohl für d'Olivets als auch für Batteux's Sinnesart charakteristisch ist: »Ce fut à l'académie qu'il sentit les premières atteintes de la maladie qu'il nous l'a enlevé. Je le suivis. Je le revis de lendemain avec tous les symptômes qui caractérisoient le plus pressant danger. Il les voyoit lui même et m'en parla sans détour, comme d'un événement qui ne

*) D'Olivet war früher Studienaufseher des jungen Voltaire im Jesuiten-Collège Louis de Grand gewesen. Sein eigentlicher Name war Thoulié. Über d'Olivet s. David Friedrich Strauss. »Voltaire. Sechs Vorträge.« Bonn 1895. p. 41 ff.

l'auroit point regardé. Ce soir, cette nuit quand on voudra, j'ai tout prévu. Et aussitôt il passa à d'autres objects qui occupèrent longtemps la conversation, sans aucun mouvement d'inquiétude le ramenât à son état. Il conserva cette égalité d'ame jusqu' à la fin; sans émoi dans la même situation, pendant deux mois, sans plainte dans ses douleurs, parlant souvent de Dieu avec confiance et des lettres par distraction. Il mourut ainsi dans la sécurité d'un homme qui a fait un usage légitime de ses écrits.« (Condillac. Oeuvres philosophiques t. IV. p. 260. Paris 1795, vgl. Litteraturverzeichnis Nr. 13.)

In seiner neuen Stellung verstand es Batteux durch persönliche Liebenswürdigkeit sowie durch bescheidenes aber sicheres Auftreten den Gegensatz zwischen den »Olivets« und den »Philosophen« etwas zu mildern. Er selbst fand Befriedigung weiter nur in wissenschaftlicher Thätigkeit. 1763 veröffentlichte er den schon erwähnten »traité sur la construction oratoire«. Das Werk enthält als Anhang noch eine Arbeit, betitelt »L'examen du préjuge de l'inversion«. 1769 erschien von Batteux die »Histoire des causes premières«. (Vergl. im Verzeichnis der Werke Batteux's No. 9.) In dem Werke tadelt er den Missbrauch, welcher von dem Prinzip der schulmässigen Autorität in der Philosophie gemacht würde. Seine Ausführungen trugen nicht wenig dazu bei, dass nach seinem Tode der Lehrstuhl für Philosophie am Collège de France nicht wieder besetzt wurde. 1771 veröffentlichte Batteux mit Übersetzungen

und Anmerkungen die vier Poetiken des Aristoteles, Horaz, Vida*) und Boileau Despréaux. Auf Befehl der Regierung musste Batteux 1778 die Herausgabe einer Einleitung in die Wissenschaften übernehmen, ein Werk, welches der Minister St. Germain für den Unterricht in den königlichen Militärschulen bestimmte. Das grosse Werk wurde von Batteux in einem Jahre vollendet. Seine Gesundheit war durch die Eile, mit der er gearbeitet hatte, ausserordentlich angegriffen worden. Zudem nahm ein anderes grosses Werk, dessen Redaktion er mit übernommen hatte und das die Geschichte der Chinesen betraf (s. Angabe der Litteratur Nr. 14), seine Kräfte sehr in Anspruch. Im Frühjahr des Jahres 1780 war die Gesundheit des alternden Mannes, die schon seit längerer Zeit eine ungünstige war, völlig erschüttert. Am 17. Juli 1780 erfolgte dann sein Tod.

In dem letzten Werk Batteux's »traité de l'arrangement des mots« (s. Litteraturverzeichnis der Werke Batteux's Nr. 13), das erst nach seinem Tode herausgegeben ist, findet sich eine Selbstbiographie in Form eines Briefes an seine Neffen. Sie ist von höchstem Interesse und verdiente hier wiedergegeben zu werden; Doch würde durch eine solche Wiedergabe der Rahmen dieser Arbeit überschritten werden. Deshalb mögen nur die Worte, welche Batteux's Freund de Sivry der Selbstbiographie angefügt hat, zum Schluss hier Platz finden. (Traité de

*) Marcus Hieronymus Vida geb. 1507 in Cremona. Er war Bischof und ein seiner Zeit berühmter Poet. Besonders ausgezeichnet wurde er durch die Protektion des Papstes Leo X. Er starb 1566.

l'arrangement des mots etc. p. XXIV ff.): »M. l'Abbé Batteux étoit plus estimable encore par ses qualités personelles, que par ses talens littéraires. Bon parent, il soutenoit par ses bienfaits une famille aussi nombreuse que peu opulente. Exellent citoyen, il s'interessoit jusqu'à l'émotion au récit des revers et des succès de la France. Grave sans austérité, plutôt par état que par caractère, il apportoit dans la société une gaîté douce, une philosophie sans fiel, sans esprit de parti. Né d'une complexion en apparence robuste il l'altéra à la longue, soit dans son cabinet par un travail opinîatre, soit dans son jardin, où il alloit méditer, et qu' après son cabinet il préféroit à tout autre angle de la terre. Depuis quelques années il se plaignoit de mal de nerfs, qui parroissent n'avoir pu être occassionés chez lui, que par une application forcé ou par quelque affectation service. À ses douleurs vint se joindre l'hypodropsie de poitrine qui termina ses jours le 14. Juillet 1780. Il entroit dans sa soixantehuitième année. — Il fut enterré dans l'église de Saint-André-des-Arcs, où l'on voit un monument qui lui a été érigé par l'amitié, lequel est sur un pilier près de la Chapelle attenante la porte latérale qui donne sur la rue de S. Andrée.«*)

Anmerkung: In der nachfolgenden Darstellung von Batteux's ästhetischem System haben wir die V. Ausgabe seines Hauptwerkes, die 1774 unter dem Titel »Principes de la Littérature« in Paris erschienen ist und deren erster Band die »beaux arts réduits à un même principe« enthält, benutzt. 5 Bde.

*) Der Freund ist der Minister Bertin.

Batteux's ästhetisches Werk zerfällt in 2 Hauptteile. Der erste dieser Teile, welcher den Titel »les beaux arts, réduits à un même principe« trägt und der den ersten Band der »principes de la littérature« bildet, handelt vom Princip der Nachahmung der schönen Natur im Allgemeinen. Die übrigen Bände des Werkes enthalten dann die Anwendung des Nachahmungsprinzips auf die einzelnen Künste.

Folgende Abkürzungen wurden bei der Darstellung angewandt:

1) für »les beaux arts, réduits à um même principe« entweder einfach »beaux arts« oder gewöhnlich l. b. a.
2) Für »principes de la littérature«: p. d. l. l. — I, II, III, IV V bezeichnen die Anzahl der Bände.

1. Kapitel.

Definition und Ursprung der Kunst.

Batteux eröffnet das erste Kapitel seiner ästhetischen Untersuchungen (l. b. a. p. 24) mit einer Definition der Kunst. »Un art en général est une collection ou un recueil de regles pour faire bien ce qui peut être fait bien ou mal. Car ce qui ne peut être fait que bien ou que mal n'a pas besoin d'art.«

Diese Regeln, die uns darüber belehren, wie man ein Ding gut oder schlecht machen kann, sind allgemeine Grundsätze (principes généraux), die aus der wiederholten Beobachtung gezogen sind. Die ausserordentliche Weite des Begriffes, die uns in dieser Definition entgegentritt, ist dadurch veranlasst, dass Batteux auch die sogenannten mechanischen Künste dem allgemeinen Rahmen eingliedert. Unter den mechanischen Künsten

versteht er diejenigen die den gewöhnlichen Bedürfnissen des Lebens, den tausend Unfällen, denen der Mensch ausgesetzt ist, abzuhelfen bestimmt sind Diese mechanischen Künste haben zwar sonst nicht viel mit der Klasse der schönen Künste gemeinsam; aber da, wo die ästhetische Betrachtung zu den Uranfängen der Kunst hinabsteigt, sind sie die erste Erscheinung, mit der sie sich abzufinden hat. In der Urzeit lebten die Menschen, wie die Geschichtsforschung annimmt, in einem Zustand der Wildheit, dem keine Gesetze und keine Sittenregel eine Schranke zogen; ohne politische Organisation waren sie, in vereinzelte Horden geteilt, mit nichts anderem als der Erhaltung und Verteidigung ihres Lebens beschäftigt. (l. b. a. p. 89 ff.) Unter solchen Verhältnissen konnten die schönen Künste noch nicht ins Dasein treten; denn alles, was der Mensch erschuf, war durch seine Bedürfnisse bestimmt. In dieser primitiven, einer höheren Kultur entbehrenden Zeit wurden aber die Keime zu denjenigen Künsten gelegt, die wir die mechanischen nennen. Bei ihrer Erfindung wurde der Mensch von dem Bedürfnis getrieben, dem Bedürfnis, das seinen Lehren den Menschen gegenüber grössten Nachdruck geben kann. Der Mensch stand nackt und bloss auf der Erde inmitten der feindlichen Naturmächte, die ihn von allen Seiten mit Kälte, Hitze, Nässe und anderen schädlichen Einflüssen bedrohten. Von innen trieben ihn die Bedürfnisse des Hungers und des Durstes an, die Kräfte seines Geistes auzustrengen, um sich Hülfsmittel dagegen zu verschaffen. Er vervollständigte

darauf die so erfundenen Mittel, um dem Wiedereintreten desselben Bedürfnisses besser begegnen zu können. Das Bedürfnis, eine Zufluchtsstätte gegen die Unbilden der Witterung zu besitzen, gab den ersten Anstoss zur Baukunst. Wo zuerst ein Schutzdach aus geflochtenen Zweigen genügt hatte, brachten schliesslich Fleiss und Geschmack ihre Veränderungen an, die das Gebäude dauerhafter und schöner machten, je mehr die Erfahrung zunahm. So entstand mit der Zeit ein Canon von Regeln, aus denen die Architektur hervorging. Die Kunst entstand also nach Batteux's Meinung zuerst aus dem Bedürfnis das Leben bequemer und erträglicher zu machen. Ihr Anfang bestand darin, dass man über das unbedingt für den Unterhalt des Lebens Nötige hinausging. — Als sich allmählich der Geschmack verfeinerte, that man einen Schritt weiter und gelangte bis zum Angenehmen (l'agrément). Dieses stellt eine höhere Stufe der Bequemlichkeit dar und ist mit der Lust (plaisir) identisch (l. b. a. 26 u. 27). Man ergab sich jetzt den unschuldigen Freuden, die die Kunst den Menschen gewährt, nachdem man des allgemeinen Unfriedens untereinander überdrüssig war und durch die Erfahrung erlernt hatte, dass allein Gerechtigkeit und Tugend die Menschheit glücklich machen können. (l. b. a. p. 89.) Zu dem Gesang und der Tanzkunst, die die ersten Kundgebungen dieses Stimmungswechsels waren, gesellten sich darauf die übrigen Künste, indem Musse Gelegenheit und Zufall ihre Geburt bewirkten. Man war aber noch nicht zu der Erkenntnis gekommen, dass

aus der ästhetischen Naturbetrachtung eine Summe von Regeln hervorgeht, die sich in den Künsten auf das eigene Wesen des Menschen beziehen und auf das Individuum wie auf die Gesellschaft Anwendung finden können. Dieser Gedanke entstand erst, als zuerst ein Mensch, den sein aussergewöhnlicher Charakter hierzu befähigte, die Wunder des Naturreichs erkannte und ihre Wirkung auf sein eigenes Wesen beobachtete. Er erkannte die unendliche Mannigfaltigkeit in der Natur, das richtige Verhältnis, in dem in ihr die Mittel zum Zweck, die Teile zum Ganzen, die Ursachen zu ihren Wirkungen stehen. »il sentit que la Nature etoit simple dans ses voies, mais sans monotonie, riche dans ses parures, mais sans affectation, régulière dans ses plans, féconde en ressorts, mais sans s'embarasser elle-même dans ses apprêts et dans ses regles.« (l. b. a. p. 91.) Als er seine Augen auf sein eigenes Inneres wandte, erkannte er, dass sein Wesen in eimem bestimmten Verhältnis zur Natur stand, dass die Gegenstände in ihr einen angenehmen Eindruck auf ihn machten. Infolgedessen schwang sich seine Erkenntnis bis zu der Stufe empor, dass er nicht nur das Dasein einer absoluten Intelligenz einsah, sondern dass er auch erkannte, dass Ordnung, Mannigfaltigkeit und Proportion, die er in den Werken der Natur wahrnahm, gewisse Regeln enthalten, die für das menschliche Leben und die Gesellschaft von Wert sind.

In dieser Zeit wurden die schönen Künste, deren Elemente bis dahin in dem chaotischen Schoss der

Natur gelegen hatten, geboren, und in stümperhaften Anfängen begannen sich ihre ersten Lebensregungen zu äussern. Man schilderte das, was man vor Augen sah oder was man fühlte und wusste noch keine Wahl unter den Gegenständen anzustellen. Plumpheit und Spielerei in den Ornamenten, unklarer Grundriss, allzu grosse Gleichförmigkeit oder Unregelmässigkeit in den einzelnen Teilen zeigten, dass man erst Baumaterialien gesammelt hatte, aus denen noch kein Gebäude errichtet war. Die Werke der Kunst waren zuerst nichts anderes, als Titanenwerke im cyklopischen Stil und konnten durch nichts anderes als ihre ungeheure Masse Eindruck machen.

Die Griechen waren das erste Volk, das die ästhetischen Gesetze von der Nachahmung der schönen Natur entdeckte und sie zur Wirklichkeit machte. Die kunstgeschichtliche Entwickelung Griechenlands, welches bald in allen Gattungen der Kunst mustergültige Meisterwerke erschuf, war der erste Triumpf der Künste. (l. b. a. p. 93. ff.)

2. Kapitel.

Einteilung der Künste.

Batteux nimmt eine zweifache Steigerung in der Entwickelung der Künste an. Von der Beschaffung des Notwendigen gelangte man zur Bequemlichkeit, von der Bequemlichkeit zur Annehmlichkeit oder Lust. Nach

dieser Auffassung gliedert Batteux seine Einteilung der Künste, indem er von den verschiedenen Zwecken ausgeht, die ihnen zu Grunde liegen. (relativement aux fins qu'ils se proposent. l. b. a. p. 27.)

Die erste Klasse bilden die mechanischen Künste. Sie verfolgen den Zweck für die zahllosen Bedürfnisse des von der Natur sich selbst überlassenen Menschen zu sorgen, ihm Schutz und Sicherheit gegen alle Gefahren, denen er auf Erden ausgesetzt ist, zu geben.

Die zweite Klasse umfasst diejenigen Künste, die die Lust zum Zweck haben und nur in dem Schoss der Freude geboren werden. Dies sind die schönen Künste im besonderen, (les beaux arts par excellence) Musik, Poesie, Malerei, Bildhauerkunst und Tanz oder Pantomime.

Die dritte Klasse verbindet das Nützliche mit dem Angenehmen und wird gleichmässig vom Geschmack und Bedürfnis beherrscht. Ihr gehören die Architektur und die Beredsamkeit an. (l. b. a. p. 25. ff.)

3. Kapitel.

Das Verhältnis der Künste zur Natur.

Die Zweckverschiedenheit der einzelnen Künste bedingt zwar die eben angeführte Einteilung derselben in drei Klassen, aber diese Einteilung ist zugleich durch das Verhältnis bestimmt, in dem die Künste selbst zur

Natur stehen, denn alle Freuden des Menschen fliessen aus der Natur, und wenn die mechanischen Künste und die Künste des Geschmacks dem Menschen angenehm scheinen wollen, so können sie sich an nichts anderes halten als an die Natur selbst. Daher ist die Natur das Objekt aller Künste und wird von allen drei Klassen in verschiedener Weise nachgeahmt.

In den mechanischen Künsten tritt uns die Natur in ihrer rohesten Gestalt entgegen, so wie sie ist und dient nur dem Nutzen (pour l'usage et le service l. b. a. p. 28.). Von der Architektur und der Beredsamkeit wird sie in verschiedener Weise benutzt und dient sowohl der Lust wie dem Nutzen. Bei den sogenannten schönen Künsten, den Künsten des Geschmacks ist sie Gegenstand der Nachahmung. Die Nachahmung in den schönen Künsten wird von Batteux im 2. Kapitel des ersten Teils (l. b. a. p. 31. ff.) genauer erörtert. — Alles Schaffen des menschlichen Geistes ist nichts anderes als Nachahmung. Er muss immer ein Vorbild haben, das seinen Werken zu Grunde liegt und dies gilt von dem Geist des Künstlers in hervorragendem Masse. Auch dann, wenn seine Phantasie in der Darstellung von selbsterfundenen Ungeheuern schwelgt, ist er nicht von jedem Vorbild unabhängig; denn er hat die Gestalt ihrer Teile entlehnt und nur ihre bizarre Zusammensetzung ist das Werk seines eigenen Geistes. Die Thätigkeit des Künstlers ist also Nachahmung, und das was er nachahmt, das Urbild, dem er die einzelnen Züge entnimmt, kann nur die Natur sein »das was ist,

oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können.« (la nature, c'est à dire tout ce qui est ou que nous conçevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modèle des arts. l. b. a. p. 33.) Diese Definition der Natur hat keineswegs den Zweck etwa die Fabelwesen der mythologischen Dichtung von der künstlerischen Darstellung auszuschliessen, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte. Batteux giebt ihr vielmehr eine recht weite Ausdehnung. Er unterscheidet innerhalb der Natur vier Welten, die in gleicher Weise Gegenstand der künstlerischen Darstellung sind. Dies sind:

1) Die gegenwärtige, wirklich existierende Welt. (le monde existant.) Dies ist die wirkliche Welt von ihrer physischen, moralischen und politischen Seite betrachtet, zu der der Künstler selber gehört.

Hier mag an die Gestalt des Socrates erinnert werden, wie er in den »Wolken« des Aristophanes geschildert wird, wo er als Zeitgenosse, der lebenden Mitwelt entnommen, auftritt.

2) Die geschichtliche Welt. (le monde historique.) Die grossen Thaten und Ereignisse, die ihren Inhalt bilden, bieten dem Künstler einen angemessenen Stoff zu seinen Werken. So hat Corneille aus der römischen Geschichte den Kampf der Horatier und Curiatier genommen und ihn zu den bekannten Drama »Horatius« gestaltet.

3) Die Fabelwelt (le monde fabuleux) in der die von der Phantasie ins Leben gerufenen Götter und Heroen eine Rolle spielen. Hier sei an die »Medea« des Euripides erinnert.
4) Die ideelle oder mögliche Welt (le monde idéal ou possible). In ihr haben die Dinge nur eine allgemeine Existenz, d. h. sie gelten als Typen einer bestimmten Gattung, die zwar mit der Wirklichkeit entnommenen Zügen ausgestattet sind, im übrigen aber ihr Dasein allein der künstlerischen Inspiration verdanken. (l. b. a. p. 34.) Zu dieser Welt gehört der »Tartuffe« Molières.

Diese vier Welten bilden die Natur, in der die Kunst alle ihre Gegenstände und Urbilder findet, und aus der die ästhetischen Regeln hervorgehen, die ihr Wirken bestimmen. Da es zum Wesen der Kunst gehört, die der Natur entliehenen Züge auf Gegenstände zu übertragen, denen sie nicht eigentümlich angehören, so muss streng genommen die Kunst als eine Illusion bezeichnet werden, deren Aufgabe Täuschung ist. Der Bildhauer der die Statue eines Helden aus dem Marmorblock hervormeisselt, der Maler, der durch Anwendung der Farben ein Gemälde sichtbarer Gegenstände auf der Leinwand entstehen lässt, der Musiker, der die Gefühle des Schmerzes und der Freude durch die Macht der Töne zum Ausdruck bringt, sie alle streben danach eine Ähnlichkeit mit der Wahrheit hervorzubringen, in-

dem sie die Natur nachahmen, obwohl das, was sie erschaffen ein Trugbild ist, das die Züge der Wahrheit trägt. Zu demselben Ergebnis führt auch die ästhetische Betrachtung der Poesie. (Enfin la poësie ne vit que de fictions. l. b. a. p. 37) Die mit den Charakterzügen der Menschenwelt ausgemalten Tiere der Fabel, die poetischen Schäfer der bucolischen Dichtung, die Charakterfiguren der Komödie wie ein Harpagon und auch andere Gestalten sind nur das Produkt der dichtenden Nachahmung. Das, was die Tragödie zu einer Dichtung macht, sind nicht die einzelnen Züge oder Vorgänge, die einmal in der Geschichte Wirklichkeit gewesen sind, sondern das, was der Dichter aus eigener Kraft durch Nachahmung schaffen muss, die Verwickelungen der Handlung, die Motive, die die einzelnen Personen an unsichtbaren Fäden leiten und die Reden, die ihnen in den Mund gelegt werden. Die Schicksale, die Virgil seinen Helden in der Aenëis erleiden lässt, haben sich nie und nirgends so zugetragen, wie sie uns geschildert werden. Es genügt dem epischen Dichter dass sie als möglich erscheinen. — Das Ergebnis dieser Betrachtung ist also, dass das Wesen aller Künste nur in der Nachahmung besteht und ihr Verhältnis zur Natur ist dasjenige der Nachahmung zum Urbild. Mit diesem Grundsatz will Batteux keinen neuen Lehrsatz aufstellen, sondern nur denselben Standpunkt verteidigen, den schon die Alten in dieser Frage einnahmen. Plato verlegte das Wesen des Dichters in diese nachahmende Thätigkeit und gelangte schliesslich dazu in der »Republik«

die Poesie ganz zu verwerfen, weil die von ihr nachgeahmten Gegenstände einen nachteiligen Einfluss auf die Sitten ausüben könnten. Die Poetik des Aristoteles beginnt ebenfalls mit dem Grundsatz, dass Musik, Tanzkunst, Poesie und Malerei nachahmende Künste sind. Auch Horaz spricht in der bekannten Epistel über die Dichtkunst dies Prinzip deutlich aus und empfiehlt angelegentlich die gründliche Beobachtung der menschlichen Natur. Sein Grundsatz

> Respicere exemplar vitae morumque iubebo
> Doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces
>
> (Horaz. Epistel II. 3. 317—18)

findet den vollen Beifall Batteux's, der den Ausdruck »vivas voces ducere« »nach dem Leben malen« erklärt. Dass diese Zeugnisse nicht vereinzelte Meinungen, sondern wirklich die Anschauungen der Alten darstellen, wird noch deutlicher bewiesen, wenn man die Ausdrücke betrachtet, mit denen die alten Sprachen die schaffende Thätigkeit des Künstlers bezeichnen. Bei den Griechen werden ποιεῖν und μιμεῖσθαι bei den Römern facere, imitari und fingere in diesem Sinne verwandt. Durch μιμεῖσθαι und imitari wird deutlich angezeigt, dass die Alten das künstlerische Schaffen im Wesentlichen als Nachahmung auffassen; doch haben diese Bezeichnungen später die ursprüngliche Bedeutung verloren und sind nicht mehr geeignet das Wesen der Kunst richtig zu charakterisieren. (l. b. a. p. 33—43.)

4. Kapitel.

Die schöne Natur als Gegenstand der Kunst.

Wir haben eben gesehen, dass nach Batteux das Wesen aller Künste in der Nachahmung besteht. Der Gegenstand dieser Nachahmung ist die Natur im weitesten und allgemeinsten Sinne. Das, was die Kunst nach diesem Vorbild schafft, ist nicht die Wahrheit selbst sondern nur das Ähnliche, der Schein der Wahrheit (le vrai qui peut être l. b. a. p. 47). Sie spiegelt in der Poesie dem menschlichen Geist erdichtete Bilder vor und erfüllt das Herz mit künstlichen Empfindungen. Hierdurch ist zwar festgestellt, was der Gegenstand der Kunst ist, über das »Wie« der Ausführung aber ist nichts ausgemacht.

Dass die Natur dem Geiste des schaffenden Künstlers schlechthin übergeordnet ist, dass er sich zu ihr wie der Nehmende zum Gebenden verhält, dass alle künstlerischen Ideen in dem weiten Bereich der Natur ihre Urbilder finden, wird von Batteux an verschiedenen Stellen sehr stark betont. Durch die Natur sind dem Geist des Künstlers die Grenzen seines Könnens gezogen, aus denen er nicht herausgehen darf, ohne in ein Chaos zu stürzen. »Le génie qui travaille pour plaire, ne doit donc ni ne peut sortir des bornes de la Nature même. Sa fonction consiste non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver, ce qui est. Inventer dans les Arts n'est point donner l'être à un object, c'est le reconnoître où il est, et comme il est.« (l. b. u. p. 31. f.) Das Genie soll die Natur weder schaffen

noch zerstören, sondern ihr folgen und sie nachahmen. Die Regeln, die den Künsten zu Grunde liegen, sind nicht durch Willkür geschaffen, sondern liegen unveränderlich in dem Urbild der Natur (invariablement tracées dans l'exemple de la Nature. l. b. a. p. 34.). Die liebevolle, bis in die kleinsten Dinge sich versenkende Betrachtung und Beobachtung der Natur gilt unserem Philosophen daher als das hervorragendste Kennzeichen der grossen Künstler, die aus der Erkenntnis der Natur den Samen zu immer neuen Werken empfangen.

Man würde nach diesen Anschauungen erwarten in Batteux den Vertreter eines kräftigen ästhetischen Realismus zu sehen oder wenigstens einen Gegner derjenigen Kunst, die in einem unwahren Idealismus schwelgt und den festen Boden der Wirklichkeit unter den Füssen verliert. Hiervon ist Batteux indessen sehr weit entfernt. Die Natur, so wie sie wirklich ist, kommt bei ihm nur ausnahmsweise in Betracht. Wenn die Musen bei Hesiod ihre eigene Thätigkeit mit den Worten kennzeichnen:

»Lügen ersinnen wir gern, der Wahrheit gleichende Lügen,
Aber wir können, sobald wir wollen auch Wahrheit erzählen«,

so stimmt er diesem Ausspruch soweit der erste Teil in Betracht kommt zu (l. b. a. p. 48). In Bezug auf den zweiten Teil macht er aber, wennschon er äusserlich genommen auch seinen Beifall findet, so viele Einschränkungen, dass von ihm nicht mehr allzuviel stehen

bleibt. Es kommt ihm vor allem darauf an, die Freiheit des Künstlers zu wahren, der sich alles erlauben darf, um zu seinem Endzweck zu gelangen. Auch dann, wenn er auf der Grundlage der Wahrheit aufbaut, bleibt es ihm unbenommen neue Details beizufügen, einzelne Änderungen vorzunehmen und unter Umständen alles umzuschmelzen, um es in die wirksamste Form zu giessen. Batteux gelangt also dahin als Hauptregel den Satz aufzustellen, dass der Geist des Künstlers die Natur nicht so wie sie wirklich ist, sondern nur die schöne Natur nachahmen darf. Die Begründung die er für diesen Lehrsatz aufstellt, sucht den Gegenstand von zwei verschiedenen Seiten zu beleuchten; einmal aus dem Wesen der Kunst selbst, und zweitens aus der psychologischen Analyse des ästhetischen Geschmacks. Was den Gegensatz zwischen Kunst und Geschichtsschreibung betrifft, so bezieht sich derselbe in erster Linie auf den Gegenstand. Gegenstand der Kunst ist die schöne Natur, Gegenstand der Geschichte hingegen sind die Thatsachen als solche. Der Begriff der schönen Natur, wie Batteux ihn auffasst, ist eine ziemlich künstliche Konstruktion und schliesst weit mehr in sich als das, was im landläufigen Sinne schön genannt wird. Batteux definiert die schöne Natur in folgender Weise: Sie ist nicht das Wahre, was ist, sondern das Wahre, das sein kann, das schöne Wahre, (le beau vrai), vorgestellt, als ob es wirklich existierte und mit allen Vollkommenheiten (perfections), die es annehmen kann. (l. b. a. p. 47.)

Hierzu tritt als ein zweites Element noch das »Gute«. Denn die schöne Natur, soweit sie der Gegenstand der Künste ist, soll nach Batteux alle Eigenschaften des Schönen und Guten in sich vereinigen. (l. b. a. p. 110.) Erst durch die Vereinigung dieser beiden Eigenschaften des Schönen und des Guten ist die Kunst im Stande den stärksten Eindruck auf das Gemüt des Menschen zu erzielen und Verstand und Herz in gleicher Weise zu beschäftigen.

Der Begriff des Schönen, den wir vorerst einer genaueren Betrachtung unterziehen müssen, wird von dem französischen Ästhetiker fast gleichbedeutend mit dem Begriff der Vollkommenheit definiert. Eine eingehende Zergliederung dieses Begriffes suchen wir bei Batteux vergebens; er lehnt vielmehr jede tiefer eindringende Untersuchung als nicht zur Sache gehörig ausdrücklich ab. Er will sich darauf beschränken, den wahren Gegenstand der verschiedenen Künste festzustellen, da zu allen Zeiten und bei allen gebildeten Menschen die natürliche Stimme des Gefühles mehr gewirkt hat als die subtilste metaphysische Spekulation. Aus diesem Grunde ist Batteux nicht dazu gelangt seine Anschauungen über das Wesen des Schönen methodisch zu entwickeln. Wir finden daher in seiner Darstellung Zusammengehöriges auseinandergerissen und manches nur angedeutet und unvollständig ausgeführt, worüber wir ausführlichere Aufschlüsse erwartet hätten.

Der Begriff des Schönen wird aus dem Begriff der Vollkommenheit abgeleitet. Schön sind nach Batteux

solche Gegenstände in der Kunst, die an sich selbst vollkommen sind und unsere Begriffe vollkommen machen und erweitern. Den Eindruck der Vollkommenheit erhalten wir da, wo Mannigfaltigkeit (variété), Vortrefflichkeit (excellence), Proportion und Symmetrie der Teile in einem Kunstwerk zusammentreffen und sich so vereinigen, wie es in der Natur selbst geschieht. (l. b. a. p. 112.) Mannigfaltigkeit setzt nach Batteux voraus die Anzahl und die Verschiedenheit der Teile, die im Ganzen dargestellt wird, mit Stellungen, Stufen und Contrasten. (l. b. a. p. 106. ff.) Da die Menge der einzelnen Teile, wenn sie nicht von einer höheren Einheit beherrscht wird, die Kraft des menschlichen Geistes zu sehr in Anspruch nehmen und auf die Dauer ermüdend wirken würde, so müssen sie in einem Vereinigungspunkte zusammenlaufen. Hierdurch entsteht die Harmonie, in der Einheit und Mannigfaltigkeit zusammenwirken und die Eigenschaften der Symmetrie und der Proportion hervorbringen. Die Symmetrie bringt gewissermassen ein Gleichgewicht der einzelnen Teile hervor, indem sie den Gegenstand so zu sagen in zwei Hälften teilt und die selbstständigen Teile (les parties uniques l. b. a. p. 109) in die Mitte, die wiederholten (celles qui sont répétées) auf beide Seiten stellt, wodurch der Eindruck der Ordnung, Freiheit und Anmut hervorgerufen wird. Die Proportion hingegen geht viel weiter. Der menschliche Geist vergleicht hier zuerst alle Teile des Kunstwerks untereinander und jeden einzelnen wieder mit dem Ganzen. Die Vortrefflichkeit endlich

ist das, was das Kunstwerk über das Gemeine und Mittelmässige erhebt, wodurch es den Schein des Neuen und Ungewöhnlichen erhält und das die Kunst dadurch hervorbringt, dass sie den verschiedenen Teilen einen gewissen Grad von Stärke (force) und Anmut (grâce) verleiht; denn »alles, was gemein ist, das ist meistenteils mittelmässig, alles was vortrefflich ist, das ist selten, sonderbar und neu«. (l. b. a. p. 106.) Aus diesen Eigenschaften setzt sich der Begriff der Schönheit oder Vollkommenheit zusammen. Genaue Definitionen sind es allerdings nicht, die Batteux hierüber aufstellt, wie auf den ersten Blick einleuchtet. Es hätte für ihn am nächsten gelegen, Proportion und Mannigfaltigkeit in einer höheren Einheit zusammenzufassen. Denn nach seiner eigenen Anschauung gehen Proportion und Symmetrie aus der Mannigfaltigkeit hervor, wenn alle Teile der letzteren in einem Vereinigungspunkt zusammenlaufen und dadurch eine harmonische Einheit bilden. In der harmonisch abgestimmten Mannigfaltigkeit wären dann Proportion und Symmetrie von vornherein mit eingeschlossen, und harmonische Mannigfaltigkeit und Vortrefflichkeit wären die beiden Eigenschaften, die das Wesen des Schönen ausmachen. Es scheint auch, dass Batteux selbst hieran gedacht hat, wenn er die Mannigfaltigkeit und die Vortrefflichkeit die beiden Triebfedern der Seele nennt (l. b. a. p. 107. les deux ressorts de notre âme), die sie in Bewegung setzen und ihr diejenige Lust verschaffen, von der Bewegung und Wirksamkeit immer begleitet sind. Hier kann nach dem

Zusammenhang des Textes kaum an etwas anderes als an eine harmonisch gegliederte, nicht an eine regellos durcheinandergewürfelte Mannigfaltigkeit gedacht werden.

Ganz nebenbei zieht Batteux schliesslich auch noch den Begriff der Zweckmässigkeit heran, um das Wesen des Schönen zu erklären. Danach würde die Schönheit in dem richtigen Verhältnisse der Mittel zu ihrem Zweck bestehen, und ein schöner Körper würde derjenige sein, dessen einzelne Glieder so ausgebildet sind, dass sie jede Bewegung bequem ausführen können. Danach besteht dann die Anmut in der Leichtigkeit und Praecision, mit der die Bewegungen ausgeführt werden. (l. b. a. p. 111.) Dieser Gedanke ist nur flüchtig hingeworfen. Ebensowenig ist der hier ganz plötzlich auftauchende Begriff der Zweckmässigkeit mit dem Vorhergehenden verbunden, obwohl er sich ganz gut an die Begriffe der Proportion und der Symmetrie hätte anknüpfen lassen.

Soweit also die schöne Natur alle Eigenschaften der Schönheit in sich schliessen soll, ist sie durch die eben erläuterten Begriffe bestimmt; sie soll aber nach Batteux auch alle Eigenschaften des Guten in sich fassen, wenn sie unser Herz in der rechten Weise beschäftigen will. Was Batteux unter den Eigenschaften des Guten versteht, wird ebenfalls nur in sehr schwachen Umrissen angedeutet. Gut sind nach seiner Ansicht diejenigen Gegenstände in der Kunst, die uns Eigenschaften zeigen, die uns lieb sind (en nous montrant ces mêmes objets des intérêts, qui nous soient chers etc.)

l. b. a. p. 110.), die sich auf die Erhaltung oder Vervollkommnung unseres eigenen Wesens beziehen und uns das eigene Dasein in angenehmer Weise fühlen lassen. Das Schöne wendet sich an unseren Geist, um seine Begriffe zu erweitern und vollkommener zu machen; das Gute sucht dagegen unser Herz zu gewinnen und seinen Einflüssen zugänglich zu machen. Aus diesem Verhältnis zwischen Kopf und Herz, zwischen Verstand und Gefühl geht also nach Batteux zweierlei hervor, 1) dass die schöne Natur diejenige ist, die die meiste Beziehung zu der eigenen Vollkommenheit und dem eigenen Nutzen des Menschen hat, und 2) dass sie diejenige ist, die zugleich die vollkommenste an sich selbst ist; denn die schöne Natur ist alles das, was an sich selbst so vollkommen als möglich und für uns so interessant wie möglich ist (la belle nature est tout ce qui est aussi parfait en soi et aussi intéressant pour nous qu'il peut être. l. b. a. p. 102 u. Anm.)

Dasjenige, was Batteux die schöne Natur nennt, ist nun, wie auf den ersten Blick ersichtlich ist, nicht die ganze Natur an sich; denn die Natur offenbart dem Menschen nicht bei jedem Gegenstand ihre ganze Herrlichkeit, sondern ihre schönsten Züge sind überall von einem Heer anderer umgeben, die nicht die Eigenschaften der Vollkommenheit an sich haben (l. b. a. p. 173). Daher muss also der Künstler, der die schöne Natur nachahmen will, eine sorgfältige Auswahl treffen unter den einzelnen Gegenständen. Es ist seine Aufgabe, dem Menschen das Vollkommene darzustellen, ihn in

eine höhere Sphäre zu erheben als die ist, in der er sich befindet. Wenn die Nachahmung schlecht ausfällt, so wird die ganze Illusion zerstört und der schöne Traum, in dem wir uns zu befinden meinten, nimmt ein jähes Ende. Batteux schreibt daher dem schaffenden Künstler vor, die schönsten Züge der Natur da zu nehmen, wo er sie findet und in seinem Werke künstlich zu vereinigen. Die überall verstreuten Züge des Schönen, die ihm seine Urbilder in der Natur bieten, fasst er in ein Bild zusammen, nach dem er die Idee des Entwurfes konstruiert. Dann sind zwar alle einzelnen Teile des Kunstwerks wahr und der Wirklichkeit entlehnt, aber ihre Zusammensetzung schafft etwas Neues, das als Ganzes in seiner Vollkommenheit über der Natur steht. Nach diesem Grundsatz haben sich alle grossen Meister in der Kunst gerichtet. Es war dieselbe Regel, die schon der griechische Maler Zeuxis befolgte, wenn er eine weibliche Schönheit mit seinem Pinsel darstellen wollte. Er hielt sich dabei nicht an ein einziges Modell, das er, naturgetreu wie es war, nachbildete, sondern wählte die zerstreuten Züge verschiedener Schönheiten aus, um aus ihnen ein Idealbild zusammenzusetzen (l. b. a. p. 45). So entstand kein Portrait, sondern ein selbstständiges, von dem Geist des Künstlers geschaffenes Kunstwerk. Ebenso handelt aber auch der Dichter, wenn er die Natur nachahmen will. Wenn Molière bei der Charakterisierung des Harpagon (l. b. a. p. 46) irgend einen in Paris von ihm entdeckten Typus dieser Menschengattung naturgetreu nach-

geschildert hätte, so würde er nach Batteux's Meinung nur eine geschichtliche Darstellung geliefert haben. Er nahm aber diese Züge nicht von einer einzigen Person, sondern sammelte sie, wo er es fand, und schuf aus ihrer Vereinigung einen Menschen, der nirgends, so wie er in dem Stück auftritt, als Individuum gelebt hat, der zwar wahrscheinlich, aber nirgends wahr gewesen ist (l. b. a. p. 43 ff). Das Zusammenfassen der vielfach zerstreuten Züge, in denen die schöne Natur dem betrachtenden Geist des Menschen entgegentritt und die hieraus gewonnene Konstruktion eines Idealbildes, die der technischen Ausführung des Kunstwerkes vorhergehen muss, bezeichnet Batteux als eine Hauptseite der künstlerischen Thätigkeit. Wenn die Vorbilder gut gewählt und im Geist genau entworfen, wenn die Gegenstände schon in der Phantasie durch die ihnen zukommenden Farben bekleidet sind, so arbeitet der Pinsel des Malers und die Feder des Dichters blos noch mechanisch. Dann stellt sich die Genauigkeit (l'exactitude) der Nachahmung, die man von jedem Kunstwerk fordern muss, von selbst ein. — Schwieriger ist es dagegen für den Künstler, in seiner Nachahmung der schönen Natur die Eigenschaft der Freiheit zu errreichen. Unter Freiheit versteht Batteux hier die Ungezwungenheit und Lebendigkeit der nachzuahmenden Darstellung, die nötig ist, um die volle Illusion zu bewirken. Er erläutert diesen Begriff an der Thätigkeit des Schauspielers, der sich oft auf der Bühne anders benimmt, als er es im wirklichen Leben thun würde, und dadurch den wahren

Charakter der von ihm gespielten Rolle verfehlt (l. b. a. p. 114 ff.) Man muss sich wirklich im Geiste nach Troezen versetzen, den Tod des Hippolytus als eigenes Erlebnis auffassen, wenn man den wichtigen Grundsatz mit Ungezwungenheit nachzuahmen durchführen will. Diese Freiheit hat in der Hauptsache die Aufgabe, die Nachahmung der schönen Natur lebendiger zu gestalten und kann dann selbst so weit gehen, dass sie, wie dies besonders in der Malerei der Fall ist, kleine Unvollkommenheiten stehen lässt, die darauf berechnet sind, den Eindruck der Natürlichkeit zu verstärken. Dies ist besonders dann der Fall, wenn grosse Maler sich bei einzelnen Punkten gewisse Nachlässigkeiten erlauben, die Symmetrie unterbrechen und wohl auch hier und da einen kleinen Fehler (une tache légère) anbringen. Was dabei ihre Absicht, erklärt Batteux, indem er folgenden Vers citiert:

A ces petits défauts marqués dans la peinture
L'esprit avec plaisir reconnoît la Nature.

Wir sehen in solchen affektierten Nachlässigkeiten, die sich die Kunst gestattet, das Bestreben natürlicher und wahrer zu erscheinen (pour paraître plus naturels et vrais (l. b. a. p. 117). Diese beiden Eigenschaften, die Genauigkeit und Freiheit, müssen sich in der Kunst vereinigen, wenn die Nachahmung so vollkommen ausfallen soll als es möglich ist. Während die Genauigkeit die Nachahmung der schönen Natur nach bestimmten Regeln leitet, wird sie durch die Freiheit oder Ungezwungenheit belebt.

Batteux hatte, wie wir oben gesehen haben, den Begriff der schönen Natur in der Hauptsache aus dem der Vollkommenheit abgeleitet (siehe oben) und den letzteren als den Inbegriff aller Eigenschaften des Guten und des Schönen aufgefasst. Es liegt auf der Hand, dass es von diesem Standpunkt ganz bedeutende Schwierigkeiten machen muss die Darstellung des Hässlichen und Furchtbaren in den Künsten zu rechtfertigen, wenn man den Begriffen des Schönen und des Guten nicht eine sehr weite Ausdehnung giebt. Nach der landläufigen Anschauung ist das Hässliche das direkte Gegenteil des Schönen. Wenn Batteux die Darstellung des Hässlichen in der Kunst nicht grundsätzlich verwerfen wollte, so musste er sich bemühen es auf direkte oder indirekte Weise mit den Begriffen des Schönen und Guten in Verbindung zu setzen. Batteux hat zwar diesen Punkt nirgends in erschöpfender und systematischer Weise behandelt, sondern nur gelegentlich besprochen; aber im grossen und ganzen kann man sagen, dass er von seinen Voraussetzungen aus die Schwierigkeit des Problems in ebenso geistreicher wie geschickter Weise beseitigt hat. Er geht, wie wir sahen, von dem Grundsatz aus, dass der Künstler die schöne Natur dann nachahmt, wenn er seinem Gegenstand alle Vollkommenheit giebt, deren derselbe fähig ist. Der Begriff der Vollkommenheit modifiziert sich nun naturgemäss je nach dem Gegenstand, den sich die Kunst zum Vorwurf genommen hat. Wenn ein Geizhals mit all' den Eigenschaften geschildert ist, deren das Wesen

dieser Gemütsart fähig ist, wenn eine Hydra mit all' den Zügen gemalt ist, die man mit der Vorstellung eines solchen Ungeheuers verbindet, so hat der Künstler seine Grenzen nicht überschritten und die Natur in rechter Weise nachgeahmt. »La qualité de l'objet n'y fait rien. Que ce soit un hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les a presentés avec tous les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle Nature. Que ce soit les furies ou les Graces, il n'importe.« (l. b. a. p. 48) Dies mag vielleicht paradox klingen, aber Batteux handelt von seinem Standpunkt aus ganz konsequent, weil in seinem ästhetischen System Schönheit und Vollkommenheit in eins zusammenfallen. Eine Schwierigkeit bleibt allerdings doch noch übrig, soweit wenigstens der Begriff des Schönen in Betracht kommt. Batteux hatte, wie wir uns erinnern müssen, das Schöne aus den Eigenschaften der Mannigfaltigkeit, Symmetrie, Proportion und Vortrefflichkeit erklärt. Die Vortrefflichkeit bezeichnete er als das Ungewöhnliche und Neue, wodurch sich ein Kunstwerk von dem Alltäglichen und Gemeinen unterscheidet. Hervorgebracht sollte aber dieser Eindruck dadurch werden, dass die Kunst den einzelnen Teilen des Gegenstandes so viel Stärke und Anmut verleiht, dass sie dadurch den Schein der Neuheit gewinnen. Über das Wesen der Anmut hat Batteux sich zwar nicht weiter ausgelassen, aber die Einführung dieses Elements würde doch genügen, um die Anwendung des Begriffs der Vollkommenheit auf die Darstellung des Hässlichen

schwierig zu gestalten. Ob sich Batteux diesen Widerspruch klar gemacht hat, ist nicht sicher festzustellen. Wahrscheinlich war er der Ansicht, dass auch das Hässliche nicht absolut hässlich sein dürfe, sondern immer noch einen, wenn auch kleinen Grad des eigentlich Schönen besitzen müsse. Dahin deutet seine Anführung des ciceronischen Citats (l. b. a. p. 48): Gorgonis os pulcherrimum crinitum anguibus. (4. in Verr.) Jedenfalls hat er die Darstellung der furchtbaren und schreckenerregenden Charakterzüge in dem Drama so erklärt. p. d. l. l. t. III. p. 56 ff.

Selbst das Laster, sofern es nur heroisch ist und eine ungewöhnliche Standhaftigkeit der Personen voraussetzt, fällt unter den Begriff des Schönen »les vices mêmes peuvent entrer dans l'idée de cet hérosime . . .« (p. d. l. l. t. III p. 66 u. 67). Ein Dramatiker würde nach Batteux ohne Bedenken eine Gestalt wie Nero auf die Bühne bringen können, der, wenn er auch nicht als Held darzustellen wäre, doch durch die ausserordentliche Steigerung der Grausamkeit den Eindruck des Heroischen, das auch zum Schönen gehört, nicht verfehlen würde. (p. d. l. l. t. III p. 66.) Ein etwas anderes Verhältnis ergiebt sich, wenn wir das Hässliche und Furchtbare mit den Eigenschaften des Guten vergleichen, die die Nachahmung der schönen Natur ebenfalls in sich vereinigen soll. Unter dem Guten verstand Batteux diejenigen Eigenschaften, die dem Menschen sein eigenes Dasein angenehm fühlbar machen und sich auf seine

Vervollkommnung und Erhaltung beziehen (l. b. a. p.110). Das Gute wendet sich also an das Herz, das von den in der Kunst dargestellten Gegenständen nur soweit gerührt wird, als sich dieselben auf seine Vervollkommnung (perfection l. b. a. p. 110) beziehen. Der Anteil, den das Herz an den Gegenständen der Kunst nimmt, ist also mehr subjektiver Natur und bewegt sich ganz in der Sphäre des Gefühlslebens. Da der Verstand die Dinge rein objektiv betrachtet, so ist er schon befriedigt, wenn er in ihnen die Eigenschaften des Schönen wie Symmetrie und Anmut entdeckt. Sein Wohlgefallen ist das der objektiven Reflexion, der das persönliche Interesse fehlt. (l. b. a. p. 79. p. 118). Das Herz aber, welches die Dinge überall in eine geheime Beziehung zu unserem eigenen Wesen setzt, verlangt mehr. Es kann an den in der Kunst dargestellten Dingen nicht so viel Anteil nehmen wie an denen in der Natur, weil auch bei der vollkommensten Nachahmung die Wahrheit nie ganz erreicht wird, und die Kunst doch zuletzt durchscheint. Auf diese Weise wird die Illusion zerstört und das Herz erkennt, dass es nur Blendwerk und Betrug ist worum es sich handelt. Dies empfindet es bei den angenehmen Gegenständen naturgemäss am meisten, da es diese gern in Wirklichkeit umgesetzt sehen möchte. (l. b. a. p. 118—122.) Ganz anders verhält es sich mit den Dingen, die in der Natur unangenehm wirken und dort in der menschlichen Seele Unlustgefühle hervorrufen. In der künstlerischen Darstellung fällt dann die Wirklichkeit einer Gefahr, die uns in der

Natur erschreckte, weg. Wir sehen zwar die furchterregenden Gegenstände im Bilde, merken aber doch zugleich, dass sie unwirklich sind und erfahren auf diese Weise eine Gemütsbewegung, der auch die geringste Beimischung von Unlust fehlt. Handelt es sich um eine ganz hervorragend gelungene, naturgetreue Darstellung eines solchen Gegenstandes, etwa um die Gestalt einer Schlange, so können wir zwar im Augenblick die Empfindung der Furcht haben, gleich als ob eine wirkliche Gefahr vorhanden wäre; aber gleich darauf wird der Geist sich der ganzen Illusion bewusst werden und an Stelle der aufregenden Empfindung das Gefühl des Befreitseins haben, wodurch ihm eine wirkliche Lust zu Teil wird, die er auch in diesem Falle der Nachahmung der Natur verdankt. (Ainsi l'imitation est toujours la source de l'agrément. C'est elle qui tempere l'émotion, dont l'excès seroit desagréable: c'est elle qui dédommage le coeur, quand il en a souffert l'excès. l. b. a. p. 120.)

Um noch einmal zu rekapitulieren, zeigte Batteux im Vorhergehenden, dass die Nachahmung sich wesentlich von der Geschichtsschreibung unterscheidet, alsdann suchte er zu beweisen, dass in der Psychologie die Lösung des Problems der Nachahmung der schönen Künste liegt. Schon Aristoteles hat, wie Batteux hervorhebt, den Unterschied zwischen Poesie und Geschichte nicht in der Form oder dem Stil, sondern in dem Stoff zu finden geglaubt, darin, dass die Geschichte das schildert, was geschehen ist, die Dichtung das, was

hätte geschehen können. (l. b. a. p. 43 ff.) Der Geschichtsschreiber muss sich an die Wahrheit halten und darf weder Ereignisse noch Personen fingieren. Er kann nichts anderes thun, als die Sachen so gut oder so schlecht wie sie sind darzustellen. Ganz im Gegensatz hierzu kann der Dichter mit dem wirklich Vorhandenen nach Belieben schalten, seiner Phantasie freien Spielraum lassen zum Erdichten, da es ihm nur um das Wahrscheinliche zu thun ist, und er die Dinge so zu schildern hat, wie sie sein sollten. Diesen Gedankengang des griechischen Philosophen macht sich auch Batteux zu eigen, ja, er erweitert ihn noch, indem er das, was Aristoteles allein von der Dichtung sagt, auf alle Künste ausdehnt und daraus den Schluss zieht, dass sie die Natur nicht nachahmen dürfen wie sie wirklich ist. Thäten sie dies nicht, so würden sie sich auf dasselbe Niveau begeben wie die Geschichte, und der Komödiendichter, welcher einen Geizhals naturgetreu nach einer lebenden Person schilderte, würde nur eine Copie, ein Porträt vom geschichtlichen Charakter liefern. Der fundamentale Unterschied von Geschichte und Kunst bedingt notwendig das Gesetz, dass die Künste die Natur in ihrer grösstmöglichen Vollkommenheit darstellen, nicht so wie sie ist, sondern wie sie sein kann und sich denken lässt. Dieser Unterschied zwischen Geschichte und Kunst steht für Batteux von vornherein als Axiom fest. In der Poesie wird die Seele frei und kommt zum Bewusstsein ihrer eigenen Grösse, während sie in der Geschichte gewissermassen

sklavisch gebunden ist. »Quelle différence entre l'émotion, que produit une histoire ordinaire, qui ne nous offre que des exemples imparfaits ou communes et cette extase que nous cause la Poésie, lorsqu'elle nous enleve dans les régions enchantées où nous trouvons réalisés en quelque sorte les plus beaux fantômes de l'imagination!« (l. b. a. p. 100.) Allerdings kann auch, wie Batteux zögernd zugiebt, die Wahrheit der Kunst zum Stoff dienen. Aber selbst wenn ein historisches Ereignis sich so wie es ist in den Hauptzügen zur künstlerischen Bearbeitung eignet, darf darum doch die Kunst ihrer Freiheit nicht entsagen und eine sklavische Nachahmung liefern. Sie ist immer gezwungen, das, was in der Geschichte liegt, weiter zu entwickeln, neue Umstände hinzuzudichten, Gegensätze und neue Situationen anzubringen, so dass sie auf dem Grunde der Wirklichkeit bauend Wahrheit und Dichtung mit einander vermischt, bis ein einheitliches Ganzes daraus hervorgeht. Le Brun nahm, als er die Schlachten Alexanders des Grossen zum Vorwurf seiner Gemälde benutzte, den Ort der Handlung, die beteiligten Personen und die Ereignisse aus der Geschichte, alles übrige, die Composition und Gruppierung des Ganzen musste er aus der Schöpferkraft seines eigenen Geistes hervorbringen; und ebenso ist es bei den epischen Dichtungen und bei den Tragödieen bestellt. Obwohl Batteux sich nicht deutlich genug über diesen Punkt ausdrückt, so scheint doch sein Gedanke der zu sein, dass die Geschichte dem Geist des Künstlers nie den erschöpfenden

Stoff in seiner ganzen Fülle überliefert, dass sie nur den Samen zu dem betreffenden Kunstwerk in seine Seele senkt und er demnach die grosse Menge der Einzelheiten durch die Kraft seiner Phantasie selbst gestalten oder näher ausmalen muss. (l. b. a. p. 49—50.)

Die eigentliche Erläuterung der ästhetischen Gültigkeit seines Hauptsatzes hat Batteux auf das psychologische Gebiet verlegt, indem er das Gesetz von der Nachahmung der schönen Natur aus den Eigenschaften, die der menschlichen Seele innewohnen, abzuleiten versucht. Er geht hierbei von einem Dualismus der Seelenkräfte aus, der nach seiner Meinung das ganze Geistesleben des Menschen beherrscht. Dies ist der Gegensatz zwischen Erkennen und Empfinden, zwischen Geist (génie) und Geschmack (goût). Batteux befolgt allerdings keine feste Terminologie und wechselt aus stilistischen Gründen gern den Ausdruck. In dem III. Abschnitt gebraucht er abwechselnd ‚intelligence' und ‚esprit' in demselben Sinne wie ‚génie', ohne dass besondere Bedeutungsnuancen sichtbar wären. Der Geist herrscht unumschränkt in dem Gebiet der Wissenschaft, wo er das Wesen der Dinge zu ergründen sucht, ohne sie in eine geheime Beziehung zu der Person des Menschen zu setzen. Da die Wissenschaften nur die Erkenntnis der Wahrheit zum Gegenstand haben, so ist der Geist dann vollkommen, wenn sein Blick durch keinen Nebel umflort ist, wenn er im Stande ist, ohne zu irren das Wahre von dem Falschen, das Wahrscheinliche vom Gewissen zu unterscheiden. Batteux

gelangt also dahin vom Wesen des Geistes folgende Definition aufzustellen: »Je puis donc définir l'Intelligence: la facilité de connoître le vrai et le faux et de les distinguer l'un de l'autre.« (l. b. a. p. 80.)

Während aber der Geist als ein rein intellektuelles Prinzip in der Wissenschaft als seiner eigentlichen Domäne herrscht, wirkt er auf dem Gebiete der Kunst mit einer anderen Seelenkraft, dem Geschmack, zusammen. Das Verhältnis beider zu diesem Gegenstand ist ein so enges, dass sie oft verwechselt werden, und es in gewissen Fällen schwer fällt, das auseinanderzuhalten, was die Funktion des einen und des andern ausmacht. (l. b. a. p. 43.) Dass es einen guten Geschmack giebt, muss als ein Axiom angesehen werden, dass von keinem ernst zu nehmenden Menschen bezweifelt werden darf (l. b. a. p. 76). Schwer aber ist es, eine genaue Definition dieser Eigenschaft der menschlichen Seele aufzustellen. Die Alten waren in Bezug auf den guten Geschmack besser daran als die Menschen der Neuzeit, die nur mühsam ihrer Bahn zu folgen vermögen. Die ersteren kümmerten sich um keinen Wegweiser in ästhetischen Dingen als um die Natur selbst und wurden so instinktiv auf den richtigen Pfad geleitet, während die modernen Künstler in dem allzuängstlichen Bestreben nicht gegen die Regeln zu verstossen in ein gezwungenes, unnatürliches Wesen zurückgefallen sind, wo das Künstliche überall durchscheint (l. b. a. p. 77).

Während der Geist in den Wissenschaften die Dinge rein objektiv ansieht, setzt der Geschmack sie zu

unserem eigenen Wesen in Beziehung. Der Geist bringt die Kunstwerke durch Nachahmung der schönen Natur hervor und der Geschmack urteilt darüber, ob die Natur in glücklicher Weise nachgeahmt ist. Der Geschmack ist nur dann vollkommen, wenn sein Gefühl ihn dazu anleitet, das Gute von dem Schlechten, das Vortreffliche von dem Mittelmässigen in richtiger Weise zu unterscheiden. Batteux stellt daher von dem Geschmack die Definition auf: »Der Geschmack bezeichnet die Eigenschaft oder das Vermögen der Seele, das Gute, das Schlechte und das Mittelmässige zu empfinden und bestimmt zu unterscheiden.« (l. b. a. p. 80).

Der Geschmack ist eine Empfindung, in der die menschliche Seele auf die von aussen an sie herantretenden und durch den Verstand übermittelten Dinge reagiert. Da, wo es sich um Gegenstände der Kunst, also in unserem Falle um Nachahmungen der schönen Natur handelt, entscheidet der Geschmack darüber, ob diese Darstellung gut oder schlecht ausgefallen ist. Der Geschmack ist nicht eine künstlich erworbene Eigenschaft, sondern etwas, was dem Menschen angeboren ist. Die Seele wird durch die von ihr intellektuell erkannten Dinge nicht in einem Zustand starrer Ruhe gelassen, sondern in Bewegung gebracht. Auf die vom Intellekt vorgehaltenen Motive erfolgen die Gefühlsregungen ohne weiteres Zuthun des Menschen, indem das Herz ihn dahin führt, wo es will (l. b. a. p. 80 ff).

Dieser so starke und heftige Trieb (ce penchant si fort et si marqué. l. b. a. p. 83 ff.) weist deutlich

darauf hin, dass unser Erkennen und unser Geschmack durch unveränderliche Gesetze bestimmt sind und keinen Spielball der Laune und des Zufalls darstellen. Wenn es auch den Anschein haben mag, dass der Geschmack schnell und ohne Überlegung auf sein Objekt loseilt, so geht ihm doch stets ein Strahl von dem Lichte der Erkenntnis voraus. Mag dieser Vorgang auch noch so schnell erfolgen und von der Vernunft in vielen Fällen kaum noch wahrzunehmen sein, die Erkenntnis ist doch die Fackel, die der Empfindung voranleuchtet: »La connoissance est une lumière répandue dans notre âme: le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre échauffe. L'une nous fait voir l'objet; l'autre nous y porte, ou nous en détourne.« (l. b. a. p. 81.) Mit diesen Worten bezeichnet Batteux das Verhältnis zwischen beiden Seelenkräften in ebenso klarer wie präziser Weise. Erkenntnis und Gefühl*) bilden notwendig eine zusammengehörige Einheit, die von der Weisheit der Natur mit Vorbedacht zusammengefügt ist; denn die Erkenntnis allein kann dem Menschen nichts nützen, wenn ihn die durch sie überlieferten Motive gleichgültig liessen. Deshalb musste das Ver-

*) Batteux versteht unter »sentiment« ganz im allgemeinen das Vermögen der Seele subjektive Werturteile zu fällen, moralische wie ästhetische. Der Geschmack in den Künsten (goût) ist nur eine besondere Form dieses Vermögens. (l. b. a. p. 81.) »Notre âme connoît, et qu'elle connoît produit en elle un sentiment. La connoissance est une lumière répandue dans notre ame, le sentiment est un mouvement qui l'agite. Le goût est donc un sentiment.« l. b. a. p. 80 u. 81. »De même le goût est parfait aussi, quand, par une impression distincte, il sent le bon et le mauvais, l'excellent et le médiocre . .« (l. b. a. p. 80.)

mögen hinzukommen, die erkannten Gegenstände zu seinem eigenen Interesse in Beziehung zu setzen und diese Fähigkeit der Empfindung ist das, was man den natürlichen Geschmack nennt. Da nun jede unserer Seele innewohnende Kraft einem bestimmten Ziele zustreben muss, wenn anders sie ihre Bestimmung erfüllen soll, so muss auch der Geschmack, der von Natur dem Menschen als Geschenk verliehen ist, eine bestimmte Funktion haben. Diese Funktion besteht nach Batteux darin, dass der Mensch beurteilen soll, welche Beziehung die natürlichen Dinge auf sein Vergnügen und seine Bedürfnisse haben: »C'est ce sentiment, qu'on appelle le goût naturel, parceque c'est la Nature qui nous l'a donné? Etoit — ce pour juger des Arts qu'elle n'a point faits? Non: c'étoit pour juger des choses naturelles par rapport à nos plaisirs ou à nos besoins.« (l. b. a. p. 84 f.)

Der Geschmack ist eine Kraft der menschlichen Seele, deren Gegenstand nur die Natur oder alles, was ihr ähnlich ist, sein kann. Da in dem Geschmack die Stimme der Eigenliebe zu uns spricht und seine Aufgabe darin besteht, uns Genuss zu verschaffen, so strebt er immer nach allen Objekten hin, die geeignet sind, ihm angenehme Empfindungen zu verschaffen (l. b. a. p. 86). Wenn der menschliche Geist an die Betrachtung der Natur herantritt, so sieht er eine grosse Stufenreihe von Dingen und Wesen, die sich seiner eigenen Natur allmählich nähern (l. b. a. p. 103). Er sieht lebende und leblose Gegenstände und unter den lebenden Wesen

wieder einen grossen Unterschied, der durch den Organismus und die Fähigkeiten des einzelnen bedingt wird. Wenn der Mensch nun die eigenen Empfindungen genau beobachtet, die durch die Betrachtung der ihn umgebenden Natur in ihm wachgerufen werden, so wird er finden, dass die Dinge einen um so stärkeren Eindruck auf ihn machen, je näher sie an ihn herankommen, und dass der Eindruck mit der grösseren Entfernung der Wesen von seiner eigenen Natur immer schwächer wird (l. b. a. p. 105 ff). So wird ihn der Tod eines harmlosen, treuen Tieres mehr interessieren als der Fall eines umgeworfenen Baumes, und an dem Fall des Baumes wird er mehr Anteil nehmen als an einem umgestürzten Felsblock. Durch diese Beobachtung zeigt ihm die Erfahrung an, dass die von den Künsten zur Darstellung gewählten Gegenstände in erster Linie interessant sein, das heisst, in einer gewissen Beziehung zu unserem eigenen Wesen stehen müssen. Denn da die Eigenliebe die wahre Triebfeder unseres Herzens ist, so wird uns kein Kunstwerk mehr fesseln als ein solches, das durch treffende Darstellung menschlicher Handlungen und Leidenschaften unserer eigenen Seele einen klaren Spiegel vorhält, indem sich die letztere ihrem eigenen Wesen nach mehr oder weniger wiedererkennt. Eine weitere Betrachtung lehrt den Menschen, dass alle Dinge, die seinen Geist und sein Herz beschäftigen, die seinen Erkenntnissen und Gefühlen einen tieferen Inhalt geben, einen besonderen Reiz auf ihn ausüben. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn die dargestellten

Gegenstände mehr als das blos Interessante aufweisen, wenn sie alle Vollkommenheiten besitzen, deren sie fähig sind. Diese Vollkommenheit schliesst Eigenschaften in sich, die zu der Natur unserer Seele in Beziehung stehen und nichts kann auf uns einen so angenehmen Eindruck machen als das, was uns eine unser eigenes Wesen übertreffende Vollkommenheit zeigt oder wenigstens als möglich darstellt. Da nun die Phantasie der Menschen die Fähigkeit besitzt, sich selbst nach ihrem Bilde Gestalten zu erschaffen und zwar so, dass diese vollkommener sind als die Menschen, welche wir in Wirklichkeit sehen, so sind die Künste allerdings geeignet, dem Bedürfnis des Geschmackes zu entsprechen »il s'ensuit que notre goût n'est jamais plus satisfait que quand on nous présente des objets dans un degré de perfection, qui ajoute à nos idées et semble nous promettre des impressions d'un caractère ou d'un degré nouveau, qui tirent notre coeur de cette espèce d'engourdissement où le laissent les objets auxquels il est accoutumé.« (l. b. a. p. 100.)

In den schönen Künsten tritt der Seele des Menschen eine vollkommene Welt entgegen, die die beiden Grundkräfte seiner Natur gleicherweise in Bewegung setzt, indem sie auf den Verstand wie das Herz einwirkt.

In der harmonisch gegliederten Mannigfaltigkeit findet der Verstand eine Menge einzelner Teile, die jeder für sich, wie alle zusammen als Ganzes seine Aufmerksamkeit fesseln und dadurch seine Begriffe und

Empfindungen vermehren (l. b. a. p. 110 ff.) Die Eigenschaft der Vortrefflichkeit, die in dem Neuen und Ungewöhnlichen der einzelnen Gegenstände besteht, wirkt andererseits darauf hin, dass die Begriffe erhöht und erweitert werden. Da aber eine zu angestrengte Thätigkeit der menschlichen Seele schliesslich Unlust bereiten würde, so darf die Menge der Teile nicht in einer durch regellose Fülle ermüdenden Weise zur Geltung kommen, sondern muss in einem alles harmonisch verbindenden Vereinigungspunkt zusammenlaufen. Wir sehen also, dass nur die von der Kunst nachgeahmte schöne Natur kraft der ihr innewohnenden Eigenschaften im stande ist, den Bedürfnissen des guten Geschmacks zu genügen. Der Grundsatz von der Nachahmung der schönen Natur ist tief im Wesen der menschlichen Seele begründet und wird durch unveränderliche Regeln bestimmt, die über der Laune und dem Zufall erhaben sind. Da der Geschmack kein anderes Gebiet als die Natur hat, und die Künste erst dann vollkommen sind, wenn wir die Natur nachahmen, so kann es, wie Batteux folgert, nur einen guten Geschmack geben, und dieser gute Geschmack muss nach dem, was oben ausgeführt ist, derjenige sein, der von der schönen Natur befriedigt wird. Andererseits lässt sich aber nicht leugnen, dass man bei den Menschen, die auf Bildung Anspruch machen können, viele Arten des Geschmackes findet, die sogar einander entgegengesetzt sein können. Da wir nicht berechtigt sind, unsern Geschmack als den allein richtigen anzugeben, so gewinnt es den

Anschein, als ob der Satz von der Einheit des guten Geschmackes ernstlich gefährdet wäre. Hierauf erwidert Batteux, dass der gute Geschmack bei den einzelnen Gegenständen der Kunst verschieden sein kann, ohne dass darum der eine oder andere Beurteiler den Anspruch verliert gut zu sein. Die Ursache hierfür liegt in zwei verschiedenen Umständen, die in dem Wesen der Natur wie in dem menschlichen Geist selbst begründet sind. In der Natur trifft uns ein unendlicher Reichtum an Gegenständen entgegen, die auf unendlich verschiedene Art betrachtet werden können, eine unendliche Menge von Bildern, die uns bekannt sind und ebenso viel die wir nicht kennen. Die Kunst geht daher sogar so weit, dass sie der Natur alles beilegt, was unter Beobachtung ihrer Gesetze als möglich vorstellbar ist, indem sie was in der Natur verbunden ist, trennt und vereinigt, was in ihr getrennt ist, woraus eine ganze Welt aus der Phantasie geschaffener Wesen hervorgeht, die doch natürlich sind, obgleich sie nirgend als Wirklichkeit existieren. So bietet die Natur der Kunst einen grossen Schatz, der gross genug ist, um für die ganze Menschheit auszureichen, aber zu gross, um von einem einzigen allein ausgebeutet zu werden. Cicero hat die Verschwörung des Catilina in ganz anderer Weise dargestellt als der leidenschaftslosere Sallust, die französische und die italienische Musik tragen jede ihren besonderen Charakter, Theocrit hat das unschuldige Leben der Hirten geschildert wie nach ihm Virgil es verfeinerter (: que Virgile y ait ajouté seulement

quelques degrés d'élégauce et de politesse; l. b. a. p. 130.) dargestellt hat; das hindert nicht, dass alle diese Künstler in ihren Werken den Gesetzen des guten Geschmackes entsprochen haben. (l. b. a. p. 128—131.)

Die Natur ist unendlich reich an Objekten und jedes dieser Objekte lässt sich nach den verschiedensten Gesichtspunkten betrachten.

Es giebt hochgebildete Menschen, deren Geschmack so geartet ist, dass alle Gegenstände der Kunst gleichmässig auf ihre Empfindung einwirken, die den Ernst in der Tragödie wie den Frohsinn im Lustspiel lieben, ohne für das eine oder das andere genre allein disponiert zu sein. Andererseits haben manche Geister eine hervorragende Neigung für bestimmte Gegenstände und besitzen doch einen allgemeinen Geschmack, der sie an allem Wohlgefallen finden lässt, was natürlich ist. Es ist berechtigt, wenn ein jeder dem Geschmack folgt, der ihm von der Natur für einen beschränkten Teil derselben gegeben ist. Der gute Geschmack darf aber dann nur bei mehreren Menschen verschieden sein, wenn die Gegenstände selbst verschieden sind. (l. b. a. p. 133. On voit que les goûts ne peuvent être différens sans cesser d'être bons, que quand leurs objets sont différens.) Wenn der Geschmack von zwei verschiedenen Personen, sich diametral gegenübersteht, wenn der eine das für gut erklärt, was der andere schlecht findet, oder wenn einer den Gegenstand bis zu einem gewissen Grad für schlechter oder besser hält als der andere, so kann nur einer von ihnen recht

haben und der Geschmack des anderen muss schlecht oder wenigstens weniger fein ausgebildet sein. (l. b. a. p. 142—146.)

Wir haben uns bisher bemüht die Ansichten Batteux's über den guten Geschmack ohne kritische Bemerkung darzustellen. Die Psychologie ist gerade nicht die starke Seite unseres Philosophen und manche Widersprüche in seinen Aufstellungen sind leicht herauszufinden. Es ist Batteux vor allem nicht gelungen, die von ihm angenommenen beiden Seelenkräfte deutlich auseinanderzuhalten. Er hatte, wie wir gesehen haben, das ganze Gebiet der Erfindungen in den Geschmack, den Repräsentanten des Herzens verlegt und ihm den Geist oder Verstand als das rein intellektuelle Prinzip, als die Fackel, die dem ersteren leuchtet, gegenübergestellt. Die Äusserungen des ästhetischen Urteils über die gelungene oder missglückte Nachahmung der schönen Natur waren demnach reine Funktionen des Geschmackes, der sich dementsprechend in den Lust- oder Unlustempfindungen der Seele äussert. Der Geist sollte nur erkennen, der Geschmack empfinden. Der Geschmak allein hat nach Batteux die Aufgabe darüber zu entscheiden, ob die schöne Natur gut oder schlecht nachgeahmt ist, während der Verstand nur im stande ist das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden. Trotzdem legt Batteux aber schliesslich dem Verstande die Hauptaufgabe bei, das Schöne oder Vollkommene festzustellen und zu beurteilen, obwohl der Verstand

konsequenter weise überhaupt kein ästhetisches Urteil abgeben kann, das allein dem Geschmack zusteht.*)

Wenn der Verstand darüber bestimmen soll, ob ein in der Kunst dargestellter Gegenstand alle Vollkommenheiten besitzt, deren er fähig ist, so hat er dem Geschmack schon das Urteil vorweggenommen; denn dann ist eben die schöne Natur gut nachgeahmt, und der gute Geschmack könnte uns nichts Neues mehr sagen. Da man dem Verstand keine Lust oder Unlustgefühle zuschreiben kann, so könnte Batteux nach seinen Voraussetzungen auch nicht davon reden, dass der Verstand dadurch befriedigt werde, wenn er in den künstlerischen Gegenständen Ebenmass und Anmut entdeckt, und dass die Dinge ihm dann gefallen, wenn sie an sich selbst vollkommen sind. Batteux bezeichnet den Geschmack als vollkommen, wenn er durch das Gefühl im stande ist, das Gute und das Schlechte, das Vortreffliche und das Mittelmässige deutlich zu unterscheiden. Der Geschmack setzt die Gegenstände zu unserem eigenen Wesen in Beziehung und betrachtet sie daher vom subjektiven Standpunkt der Eigenliebe, während der

*) Am deutlichsten ist dies von Batteux ausgedrückt. l. b. a. p. 110. »Dóù il faut conclure que la belle Nature, telle qu'elle doit être présentée dans les arts renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui etendent et perfectionnent nos idées: c'est le beau. Elle doit flatter notre coeur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soint chers, qui tiennent à la conservation ou la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence: c'est le bon.

Verstand nur befähigt ist das Wahre zu erkennen. Nun umfasst aber die schöne Natur alle Qualitäten des Schönen und des Guten, und wenn Batteux die Empfindung des Guten dem Geschmack, die Beurteilung des Schönen dagegen dem Verstand zuschreibt, so kann der gute Geschmack allein kein kompetentes Urteil darüber abgeben, ob die Nachahmung gelungen ist oder nicht. Die Entscheidung darüber, ob die Eigenschaften des Schönen, Proportion, Symmetrie und Vortrefflichkeit vorhanden sind, hängt von der Befriedigung des Verstandes ab, und wenn Batteux sagt, dass der Geschmack nicht eher befriedigt wird als bis die schöne Natur vollkommen nachgeahmt ist, so gilt dasselbe auch von dem Verstand. Batteux hat dem Verstand eine viel zu selbständige Rolle zugewiesen, um die von ihm beabsichtigte Priorität des guten Geschmackes noch sicher fundamentieren zu können, und kommt daher aus seinem widerspruchsvollen Dualismus nicht heraus. Er verschärft dann diesen Zwiespalt noch dadurch, dass er einen deutlichen Unterschied zwischen der Befriedigung des Verstandes und der des Herzens annimmt. Dem Verstand gefallen die Gegenstände in der Kunst schon dadurch, dass sie alle Vollkommenheiten besitzen, deren sie fähig sind. Das Herz dagegen nimmt an den Gegenständen nur in soweit Anteil als es von ihnen eine Bereicherung für sich selbst erwartet und muss daher von den unwirklichen Gegenständen der Kunst weniger befriedigt werden als von den Gegenständen in der Natur. Selbst bei der vollkommensten Kunstschöpfung

kann die Illusion nicht dauernd wirken, da das in der Kunst Dargestellte in seinem Unterschied von der Wahrheit immer zum Vorschein kommen und den momentanen Zauber zerstören muss, worauf sich naturgemäss ein Zustand der Enttäuschung und Verstimmung der menschlichen Seele bemächtigt, der dem Eindruck der sonst angenehm wirkenden Gegenstände erheblichen Abbruch thun muss. »L'impression est affoiblie: l'Art qui paroît à côte de l'objet agréable, fait connoître qu'il est faux. S'il est assez bien imité pour paroître vrai et pour que le coeur en jouisse un instant comme d'un bien réel; le retour qui suit, rompt le charme et rejette le coeur plus triste dans son premier etat. (l. b. a. p. 120 f.)

Wie wir hier deutlich erkennen, macht Batteux also einen Unterschied zwischen dem Wohlgefallen, mit dem der Verstand das Schöne betrachtet und dem Vergnügen, das das Herz oder der Geschmack an ihm empfindet, und seine Darlegung der ganzen Sache lässt erkennen, dass er diesen Unterschied nicht als einen graduellen, sondern als einen generellen ansieht.

Das interesselose Wohlgefallen des Verstandes wird zu dem von der Eigenliebe beherrschten und alles auf das persönliche Ich des Menschen beziehenden Wesen des Geschmacks in Gegensatz gesetzt. Der Verstand urteilt so gut wie der Geschmack über die Nachahmung der schönen Natur und seine Befriedigung ist von anderen Bedingungen abhängig als die des

letzteren. Der Dualismus, der sich hieraus ergiebt führt Batteux zu einem inneren Widerspruch und macht es ihm unmöglich dem Geschmack die alleinige Rolle eines Gesetzgebers in den schönen Künsten zu erteilen.

5. Kapitel.

Die Nachahmung der schönen Natur in den einzelnen Künsten.

Batteux stellt im 5. Kapitel des I. Abschnittes (l. b. a. p. 58 ff.) eine Einteilung der schönen Künste auf, deren Grundprinzip von der Art genommen ist, wie die sinnliche Wahrnehmung derselben erfolgt. Von den Sinnesorganen des Menschen sind es nur zwei, die den Kunstgenuss vermitteln, das Auge und das Ohr, und demnach zerfallen alle schönen Künste in zwei Gruppen. Die Objekte der ersten Klasse werden nur durch das Auge wahrgenommen und ihr gehören die Malerei, die Bildhauerkunst und die Tanzkunst oder Pantomime an. Die Gegenstände der anderen Gruppe gehen durch das Ohr in unseren Geist ein und zu ihr gehören die Musik und die Poesie.

Alle diese Künste können wohl gelegentlich zusammenwirken, wie bei der Aufführung einer Tragödie, wo der Pinsel des Malers die Dekoration schafft, die Musik die Töne zur Deklamation angiebt und die Pantomime die Gesten vorschreibt; aber dies sind nur freiwillige Dienste, die sich in Rücksicht auf ihren

gemeinsamen Zweck erweisen, ohne dass sie dadurch ihre eigentümlichen Rechte aufgeben; denn eine Tragödie verliert ohne die Aufführung nichts an ihrem Wesen und bleibt so gut ein Werk der Dichtkunst wie die Musik, der kein Text untergelegt ist, Musik bleibt. — Wir wenden uns nunmehr zu der Aufgabe die unterscheidenden Kennzeichen festzustellen, die den einzelnen Künsten wesentlich sind.

Die Malerei liefert dem menschlichen Geist eine Nachahmung der schönen Natur, indem sie die sichtbaren Gegenstände auf einer ebenen Fläche darstellt und sie durch die Farben nachahmt. Die Bildhauerkunst ist eine Nachahmung der schönen Natur durch plastische Figuren. — Im Unterschied von diesen beiden Künsten, die in der Leinwand des Malers und dem Marmor des Bildhauers eine leblose Materie zur Grundlage ihrer Darstellung haben, benutzt die Pantomime den lebendigen Körper des Menschen, um durch Stellung und Gesten ihren Zweck zu erreichen. Die beiden Künste, die durch das Gehör wahrgenommen werden, die Musik und die Poesie wirken durch Töne und abgemessene, berechnete Worte.

Dies ist die allgemeine Charakteristik der Künste. Ehe wir aber auf das einzelne näher eingehen, müssen wir zwei Künste erwähnen, die nur indirekt mit den erstgenannten in Verbindung stehen, die Beredsamkeit und die Baukunst »l'éloquence et l'architecture« (l. b. a. p. 27). Wie wir uns erinnern werden, bildeten diese beiden Künste in der allgemeinen Klassifikation, die

Batteux (l. b. a. p. 26ff) aufstellt, eine besondere Gruppe, die zwischen den sogenannten mechanischen Künsten und den schönen Künsten in der Mitte steht und zugleich der Lust und dem Nutzen dient, Die Beredsamkeit wie die Baukunst sind nach Batteux's Ansicht ursprünglich durch das Bedürfnis hervorgerufen und hatten erst dann Anspruch auf Gleichwertigkeit mit den schönen Künsten, als sie die Mittel fanden, sich mit den Reizen der Schönheit zu schmücken.

Die Baukunst grub zuerst dem Bedürfnis der Urmenschen entsprechend primitive Höhlen und stieg dann immer höher empor, bis sie bequeme und angenehme Wohnstätten schuf. Das Bedürfnis der Menschen, sich gegenseitig ihre Gedanken und Empfindungen mitzuteilen, schuf die Redekunst, die durch Erfahrung, Zeit und Geschmack immer grössere Vollkommenheit erreichte. In beiden Künsten vereinigt sich das Angenehme mit dem Nützlichen. Da aber das Nützliche, das dem Bedürfnis entspricht, die Hauptsache ist, so darf bei ihnen die Kunst nur diskret zum Vorschein kommen und jeder Zierrat, der zu dem Zweck des Ganzen in einer Beziehung steht, ist zu verwerfen. »Die Schönen erröten, sobald sie gesehen werden« (l. b. a. p. 68). Es herrscht hier das umgekehrte Verhältnis wie bei den schönen Künsten, wenn letztere zugleich mit einem nützlichen Zwecke verbunden werden. In diesem Falle darf das Nützliche nie als Selbstzweck, sondern nur in einer Form erscheinen, die an sich wohlgeeignet ist, einen angenehmen Eindruck hervorzurufen; denn bei

den schönen Künsten erwartet man das Angenehme als Hauptsache und bei den Künsten der Beredsamkeit und Architektur ist es in erster Linie das Nützliche, dem daher das Schöne untergeordnet sein muss. Die Eigenschaften der Schönheit und Grösse müssen daher bei einem Gebäude in richtigem Verhältnis zu dem Zweck stehen, für den es bestimmt ist, und geeignet sein, die Bequemlichkeit und Wohnlichkeit, auf die es in erster Linie ankommt, zu erhöhen, denn ein prunkvolles Gebäude, das zu nichts zu gebrauchen ist, kann auf den Beschauer nur einen unangenehmen Eindruck machen und wird dem Baumeister wenig Ruhm einbringen (l. b. a. p. 66—73). — Der Redner andererseits hat die Aufgabe, das Wahre in glaubwürdiger, nachdrucksvoller Weise vorzutragen, und der Gegenstand der Eloquenz ist daher die Natur selbst, die durch eine freie, ungebundene Rede ausdrückt wird (l. b. a. p. 47 u. 71). Da der Mensch unter Einwirkung angenehmer, lusterregender Eindrücke sein Herz leichter der Überredung erschliesst, so hat die Redekunst das Recht, kraft ihrer inneren Verwandtschaft mit der Poesie von der letzteren Schmuck und Zierrat zu erborgen, um ihren eigenen, durch die Wahrheit gebildeten Gegenstand schöner zu gestalten. In diesem Falle ahmt die Natur die Kunst nach und alles, was der Eloquenz zur Verschönerung gereicht, abgerundete Perioden, kräftig gezeichnete Bilder, gut ausgeführte Allegorieen hat sie der Poesie zu verdanken, die ihr in dieser Hinsicht die Muster liefert. Dieser Schmuck darf aber, wie schon oben

gesagt, und wie es auch in der Architektur der Fall ist, nur das sekundäre Element bilden und nie selbstständig auftreten. Das Schöne muss sich in den nützlichen Künsten stets seiner dienenden Stellung bewusst bleiben.

Von der Eloquenz und der Architektur fordert man das nützliche und brauchbare Schöne, was selbst dann der Fall, wenn beide Künste sich zu der grössten, ihnen möglichen Höhe emporschwingen, wenn die Grösse des von ihnen nachgeahmten Gegenstandes ihnen die Aufgabe stellt, Bewunderung zu erregen, wie es zum Beispiel bei dem Bau eines Tempels, bei der Lobrede auf einen Helden der Fall ist. Auch hier dürfen sie sich nicht allzuweit von ihrem Ursprunge entfernen, wenn sie auch sonst mit vollen Händen aus dem Schatz ihres Reichtums spenden. »Il leur est permis de s'élever de quelques degrés et d'étaler toutes leurs richesses: sans cependant s'écarter trop de leur fin originaire, qui est le besoin et l'usage. On leur demande le beau dans ces occasions, mais un beau, qui soit d'une utilité réelle (l. b. a. p. 69).

Wir kehren nunmehr wiederum zu unserem eigentlichen Gegenstand, den schönen Künsten, zurück, über deren Einteilung wir uns oben ausgesprochen haben. Da es Batteux's Absicht war, das Grundgesetz von der Nachahmung der schönen Natur in erster Linie an der Poesie zu entwickeln, so konnte er nicht zu eingehend die übrigen Schwesterkünste behandeln. Über die Musik und die Pantomime hat er sich noch verhältnismässig ausführlich geäussert, indem er ihnen die ganzen

fünf letzten Kapitel des dritten Abschnittes des dritten Teiles der» beaux arts« gewidmet hat (l. b. a. p. 333—378). Dafür sind aber die bildenden Künste desto sparsamer bedacht worden; über die Bildhauerkunst wird nur l. b. a. p. 57 geredet, und das wenige, was hier gesagt ist, haben wir schon oben ausgeführt (p. 7), auf das Wesen der Malerei dagegen kommt er an zwei Stellen der »beaux arts«, nämlich p. 59 ff. und p. 330—332 zu sprechen. Betrachten wir zuerst das, was Batteux über die Malerei zu sagen hat.

Die Malerei ist nach Batteux's Ansicht nichts anderes als eine stumme Poesie, in der die Anlage (dessein) der Fabel und das Colorit dem Versbau entspricht. Welches sind nun die Mittel, die dem Maler zu Gebote stehen, wenn er in seiner Weise die schöne Natur nachahmen will? Die erste Voraussetzung ist natürlich, dass der Geist des Künstlers aus der Beobachtung der schönen Natur das Idealbild hervorgebracht hat, welches er durch die Farben seines Pinsels auf der Leinwand sichtbar darstellen will. Die technische Ausführung der Idee, welche nunmehr erfolgt, vollzieht sich in drei Teilen, die zusammen die Ausdrucksmittel der Malkunst bilden. Dies sind der Grundriss, die Schattierung und das Colorit. Der Grundriss (le traît) zieht dem ganzen Gemälde seine Grenzen und giebt dem künstlerischen Idealbild zuerst ein von der Vorstellung unabhängiges, wirkliches Dasein. Die Schattierung, welche die zweite Operation ist, befreit die Gegenstände von der ebenen Fläche und verleiht ihnen ein plastisch abgerundetes

Äussere, das sie dem Auge des Beschauers näher oder entfernter erscheinen lässt und dadurch die Perspektive schafft. Das Colorit giebt den auf dem Bilde dargestellten Gegenständen diejenigen Farben, die ihnen auch in der Natur eigen sind, indem sie je nach Bedarf abgetönt werden, um den Eindruck der Natürlichkeit zu erzielen. Bei dieser letzteren Thätigkeit ist indessen noch eine Regel zu beachten, die aber nur eine spezielle Anwendung eines für alle Künste gültigen Gesetzes ist. Alle Künste müssen unter den Bildern, die sie dem Reiche der Natur entnehmen, eine Wahl anstellen und sie vollkommener machen, als sie in Wirklichkeit sind. Ebenso darf auch die Malerei sich nicht aller Farben bedienen und sie nicht so willkürlich miteinander vereinigen, wie es die Natur thut. Die Farben können sich sowohl zu einer abgetönten Harmonie verbinden, wie eine schreiende Dissonanz bilden, und daher ist es die Aufgabe der Kunst dahin zu wirken, dass uns auf dem Gemälde nur sanfte Schattierungen, Harmonie und richtige Verhältnisse entgegentreten. (l. b. a. p. 61) Diese drei Thätigkeiten des Malers liegen wie alle Regeln der Kunst in dem Grundsatz von der Nachahmung begründet, und das, was die Malerei durch diese Mittel erstrebt, läuft darauf hinaus uns eine täuschende Nachahmung der Natur vorzuführen und uns zu überreden, dass die auf der Leinwand gemalten Gegenstände wirklich vorhanden wären. À quoi se reduisent toutes les règles de la Peinture? A tromper les yeux par la ressemblance, à

nous faire croire, que l'objet est réel, tandisque ce n'est qu'une image. (l. b. a. p. 332.)

Das Einteilungsprinzip, das Batteux nach Massgabe der sinnlichen Wahrnehmung für die Künste aufgestellt hat und das sie, je nachdem sie durch das Auge oder Ohr wahrgenommen werden, in zwei Gruppen schied, hat er selbst bei seinen Untersuchungen nicht streng befolgt. Er liebt es die einzelnen Künste nach ihrer inneren Verwandtschaft zu verbinden und, unbeschadet ihrer äusseren Verschiedenheit, das gemeinsame Wesen eingehend zu ergründen. So stellt er die Musik mit der Poesie zu einer höheren Einheit zusammen, drei Künste, die nach seiner Ansicht niemals mehr Reize entwickeln als wenn sie vereinigt auftreten. Die Natur hat sie ihrem ursprünglichen Wesen nach dazu bestimmt, dass sie unsere Begriffe und Empfindungen in das Herz unserer Mitmenschen übertragen sollen, und dieser gemeinschaftliche Endzweck ist auch von den Künstlern dann nicht vergessen worden, als sie das, was vereint war, trennten, um einer jeden dieser Künste eine desto sorgfältigere Ausarbeitung zu widmen. Musik, Tanzkunst und Poesie müssen, wie die Natur fordert, vereinigt bleiben, obwohl sie sich zuweilen trennen, um dem verschiedenen Geschmack der Menschen zu genügen. Die Trennung dieser drei Künste ist weniger von ihrem eigenen Wesen als von der Natur selbst ausgegangen. (l. b. a. p. 271 u. 333.) Dies lehrt die Geschichte der Kunst dadurch, dass zur Zeit des klassischen Altertums der Begriff der Musik eine viel weitere Sphäre umfasste

und ausser dem Gesang und der Deklamation auch Tanz und Poesie in sich schloss. Seitdem man aber eingesehen hat, dass Tanz und Poesie selbständige Künste sind und die Deklamation überhaupt nicht zu den sogenannten Künsten gehört, hat man die Musik auf das Reich der Töne beschränkt. Gesten und Töne sind die natürlichen Ausdrucksmittel, welche dem Menschen zu Gebote stehen, wenn es sich für ihn darum handelt seine Gedanken und Empfindungen anderen mitzuteilen; sie sind natürlicher als die Worte und daher geeignet uns den wildesten Völkern und sogar den Tieren verständlich zu machen. Die Töne und Gesten, welche uns rühren, gewinnen und überreden, sind das Organ des Herzens und wenden sich daher auch gerade und ohne Umschweif an das Herz. Sie werden von allen Menschen verstanden, da sie die Sprache der einfältigen Natur bilden und können alles andeuten, was sich auf die Erhaltung und die Bedürfnisse unseres Daseins bezieht. Die Worte der Sprache dagegen sind durch die Willkür der Menschen geschaffen und sind bestimmt unseren Gedanken einen deutlicheren Ausdruck zu geben. »La parole n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentimens sont liés, et comme par réflexion.« (l. b. a. p. 337.)

Die Gesten, Töne und Worte treten ihrer Verwendung nach in drei verschiedenen Formen auf, woraus sich eine Stufenfolge ergiebt, die den drei Hauptklassen der Künste entspricht. (l. b. a. p. 338.) Auf der ersten Stufe dienen sie nur dem gewöhnlichen Nutzen des

Lebens und sind dort ein Ausdruck der einfachen Natur, wie es im täglichen Gespräch der Fall ist. Auf der zweiten Stufe tritt das Angenehme zu dem Nützlichen, indem die passendsten und schönsten Worte mit Sorgfalt ausgewählt werden, wie es in der oratorischen Rede der Fall ist. »Dies ist die mit Hülfe der Kunst geschmückte Natur.« c'est la nature polie par le secours de l'art (l. b. a. p. 339.) — Auf der dritten Stufe ist das Vergnügen Selbstzweck und hier erheben sich Wort, Ton und Geste zu der höchsten Vollkommenheit, die die Kunst ihnen geben kann, indem zu der natürlichen Anmut und Stärke noch Takt, Bewegung, Modulation und Harmonie treten. Dann entstehen die drei Künste der Verskunst, der Musik und des Tanzes, die die höchste Vollkommenheit der Worte, der Töne und der Gesten in sich schliessen. »C'est la versification, la musique et la danse, qui sont la plus grande perfection possible des paroles, des tons, de la voix et des gestes.« (l. b. a. p. 339.) Da nun Worte, Töne, die Stimme und Gesten nur durch die Natur gegeben sind, so zieht Batteux den Schluss, dass der eigentliche Gegenstand der Musik und Tanzkunst die Nachahmung der Empfindungen und Leidenschaften, die durch die Natur gegeben sind, ist, während in der Poesie eine Nachahmung von Handlungen erscheint. Dies schliesst indessen nicht aus, dass auch Musik und Tanzkunst mit Handlungen verknüpft werden, da in der Natur die Leidenschaften immer mit Handlungen verbunden erscheinen. Nur ist zum Unterschied von der Poesie

daran festzuhalten, dass in den erstgenannten beiden Künsten die Handlung nicht mehr sein darf als etwas Sekundäres, »gleichsam die Leinwand«, die die verschiedenen Leidenschaften aufnimmt. »une espèce de cannevas destiné à porter, soutenir, amener, lier les différentes passions que l'Artiste veut exprimer.« (l. b. a. p. 341.)

Die Musik und die Tanzkunst haben zum Material ihrer Wirksamkeit sich Töne und Gesten erwählt, die nicht wie die Worte die Sprache des Verstandes reden, sondern der Empfindung gewidmet sind. Daher kommt es, das alles was Ausdruck der Empfindung ist, sich der Musik von selbst anbequemt, während Handlungen und Ideen, die vom Verstand geschaffen sind, einer musikalischen Verarbeitung hartnäckigen Widerstand leisten. Der musikalische Ausdruck wird dunkel und verworren, wenn Spitzfindigkeit und Grübelei sich in die Empfindung eindrängen und das Naive und Schlichte, welches dem Herzen eigen ist, zerstören. (l. b. a. p. 345—46.) Da, wo die Handlung mit der Musik verbunden ist, muss die erstere sich mit der untergeordneten Stellung begnügen; denn in denjenigen Tragödien, die für die Musik geschaffen sind, ist es in der Hauptsache die Empfindung, die unser Interesse erweckt und wachhält und nicht die poetische Handlung. (l. b. a. p. 344.)

In der Natur sind die Töne und Gesten die Ausdrucksmittel der menschlichen Leidenschaften, und da sie also eine bestimmte Bedeutung haben, so dürfen

sie auch in der Musik und Tanzkunst nicht ohne Sinn sein (l. b. a. p. 350). Die Töne der Musik und die Bewegungen des Tanzes sollen die Leidenschaften nachahmen. Die Elemente, deren sich diese Künste bedienen, sind zwar der Natur entnommen, aber eigentlich blosse Zeichen, die man weder künstliche noch natürliche nennen kann. Sie ändern zwar ihre Eigenschaften je nachdem sie der Wirklichkeit oder der Kunst dienen, aber ihre Natur wie ihre Bestimmung bleibt dieselbe. »Les mots sont les mêmes dans la conversation et dans la Poesie; les traits et les coleurs, dans les objets naturels et dans les tableaux; et par conséquent, les tons et les gestes doivent être les mêmes, dans les passions soit réelles, soit fabuleuses. L'Art ne crée les expressions, ni ne les détruit: il les regle seulement, les fortifie, les polit. Et de même qu'il ne peut sortir de la Nature pour créer les choses; il ne peut pas non plus en sortir pour la exprimer: c'est un principe« (l. b. a. p. 351). In der Kunst erheben sich diese Elemente über die Natur und Wahrheit und werden eine Darstellung des Wahrscheinlichen, in der die Leidenschaften ebenso fingiert sind als die Handlungen in der Poesie. Trotzdem aber Musik und Tanzkunst im letzten Grunde auf Täuschung beruhen, indem sie nicht das Wahre sondern das Wahrscheinliche schildern, müssen sie doch eine verständliche Bedeutung haben, damit die Zuhörer und Zuschauer dasjenige leicht erfassen können, was der Künstler sagen will.

Batteux teilt die Musik in zwei Gattungen ein, nämlich in diejenige, die affektlose Töne und Geräusche nachahmt und in die, welche in beseelten Tönen Empfindungen ausdrückt. Die erstere vergleicht er mit den Landschaftsstücken in der Malerei, die zweite mit den Personen darstellenden Gemälden (l. b. a. p. 355 ff). Der Musiker ist in nicht geringerem Masse als der Maler der Nachahmung der Natur unterworfen und kann die Töne, die er zu seinem Werke braucht, nur aus der letzteren entnehmen. Das Rauschen des Baches, das Tosen des Ungewitters, das Säuseln des Zephirs, alles dies kann Gegenstand seiner Kunst werden, ja er kann wie die Poesie Dinge malen, die nie in Wirklichkeit vorkommen, wie das Brüllen der Erde und das Zittern eines dem Grabe entstiegenen Geistes, aber die geeigneten Töne, die sich der Darstellung seiner Idee anpassen, muss er aus der Natur nehmen (l. b. a. p. 356). Wohl giebt es in der Natur neben den Tönen, die einzelnen Gefühlsstimmungen, die Liebe, Zorn und Trauer ausdrücken, ein Heer anderer, die keinen bestimmten Gegenstand zu haben scheinen, aber wenn man den Gegenstand auch nicht nennen kann, so ist damit doch nicht gesagt, dass er wirklich fehlt, da es Empfindungen giebt, die sich in keine Worte fassen lassen und es genug ist, wenn man sie durch das Gefühl wahrnimmt. Wenn also die Schilderung der menschlichen Leidenschaften das wahre Grundthema der Musik ist, so kann sie diese Aufgabe am besten im Gesange lösen, wo jede Gemütsbewegung ihren besonderen Ausdruck im Tone

findet und die daher die vollendetste Form der Musik ist. Dem Gesang giebt Batteux denn auch den entschiedenen Vorzug, da er ein Gemälde des menschlichens Herzens ist, während in der Symphonie die Musik nur ein halbes Leben führt und nicht zur vollen Entfaltung ihrer Eigenschaften gelangt (l. b. a. p. 357—58). Der Gesang ist die Darstellung einer ununterbrochenen Folge von Gemütsbewegungen und daher einer zusammenhängenden Rede in der Eloquenz zu vergleichen. Es ist daher ein Fehler, wenn in ihm Ausdrücke vorkommen, die von der Hauptsache abweichen und durch das Vorhergehende ungenügend vorbereitet sind. Sehr geringschätzig spricht sich Batteux über die gelehrte Musik aus, die sich gross dünkt, wenn sie durch einen mathematischen Akkord Töne vereinigt, die scheinbar nie zusammengekommen wären. Wenn ihre Töne keine tiefere Bedeutung haben, so sind sie nichts als ein überflüssiger Zierrat, nicht mehr wert als die Gesten eines Redners. Für die schlechteste Musik erklärt Batteux diejenige, die gar keinen Charakter besitzt. Sie ist die schlechteste, weil jeder Ton in der Musik sein Urbild in der Natur hat, die er nachahmen soll. »La plus mauvaise de toutes les musiques est celle qui n'a point de charactère. Il n'y pas un son de l'art qui n'ait son modèle dans la Nature, et qui ne doive être, au moins, au commencement d'expression, comme une lettre, ou une syllabe l'est dans la parole (l. b. a. p. 355).

Eine Musik, die keinen Sinn hat, sondern nur aus berechneten Tönen und mathematisch konstruierten

Akkorden besteht, kann daher auch keinen grösseren Wert beanspruchen als ein Prisma, das die schönsten Farben an die Wand wirft und doch kein Gemälde liefert.

Zu den beiden Forderungen, dass Musik und Tanzkunst eine Nachahmung der Leidenschaften darstellen (l. b. a. p. 343 ff) und eine besondere Bedeutung haben müssen (l. b. a. p. 350 ff), fügt Batteux noch eine dritte, die darin besteht, dass das, was die Kunst zu den Tönen und Gesten hinzuthut, die Bedeutung verstärken und dem Ausdruck mehr Kraft und Nachdruck erteilen muss.

Wenn man dies richtig erfassen will, so muss man zuerst diejenigen Eigenschaften kennen lernen, die den Tönen und Gesten in der Natur zukommen, wenn sie an und für sich als blosse Ausdrucksweisen der menschlichen Empfindung betrachtet werden. Die musikalischen Töne und die pantomimischen Geberden haben, wie Batteux ausführt, ebensowohl eine Bedeutung wie die Ausdrucksmittel der poetischen und oratorischen Rede, und daher müssen alle Vorschriften, die die Eigenschaften des Ausdrucks betreffen, in gleicher Weise für Musik, Tanzkunst, Eloquenz und Poesie gelten (l. b. a. p. 359).

Jeder Ausdruck muss erstens der Sache entsprechend sein, die der Gegenstand der Darstellung ist und diejenige Leidenschaft, die einmal als Vorwurf des Kunstwerks ausgewählt ist, muss den Hauptcharakter des Ganzen angeben. Handelt es sich darum, durch Musik oder Tanz das Gefühl der Freude zu malen, so bestimmt diese den gemeinschaftlichen Hauptton, der allen

Modulationen und Bewegungen eine lachende Farbe giebt und sich auch nicht verändert, wenn die Melodieen sich differenzieren und sich wechselweise erheben. Hieraus ergiebt sich die Einheit des Gegenstandes, aber diese Einheit muss sich wieder in Mannigfaltigkeit auflösen, doch so, dass der Grundton nicht einem Nebengedanken geopfert wird. Wohl soll eine Leidenschaft allein herrschen, aber die übrigen sollen als ihre Dienerinnen bereit stehen, um nach dem Gutdünken der ersteren in den Gang der Entwickelung einzugreifen, so dass wechselweise Hoffnung und Trauer, Furcht und Hass und Liebe auftreten müssen.

Zu dieser Regel über die Beachtung des Haupttons gesellen sich noch fünf andere, die ebenfalls berücksichtigt werden müssen (l. b. a. p. 362—370).

1) Die Nuancen des Ausdrucks müssen verständlich und klar sein, und jede soll etwas für das Verständnis des Ganzen beitragen, indem jeder Ton und jede Modulation und Wiederholung eine Empfindung erregt oder auf sie vorbereitet.

2) Jeder einzelne Ausdruck muss dem Gegenstand angemessen sein und darf weder zu stark noch zu schwach ausfallen.

3) Die Ausdrücke sollen lebhaft und gewählt sein und sich über das Gewöhnliche des Alltagslebens erheben.

4) Die Ausdrücke sollen einfach und zwanglos sein und dürfen nicht den Stempel des mühsam Erarbeiteten tragen.

5) Die Ausdrucksformen dürfen sich nicht zu oft wiederholen und müssen durch Veränderung der Tonart, durch Modifikation der Bewegung dieselbe Leidenschaft in verschiedenen Gestalten zeigen.

Zu diesen der Natur entlehnten Eigenschaften, die die Töne und Gesten an sich betrachtet besitzen, und die in der Natur von keiner Regel, sondern allein von einem Zustand bestimmt sind, treten nun diejenigen Elemente, die von der Kunst hinzugethan werden und strengen Regeln unterliegen. Dies sind Takt, Bewegung, Melodie und Harmonie, die von Batteux folgendermassen definiert werden.

1) Der Takt ist dasjenige Element, das die Dauer eines jeden Tones und jeder Geste bestimmt (la mesure qui regle la durée de chaque ton et de chaque geste l. b. a. p. 365).

2) Die Bewegung macht diese Dauer lang oder kurz, ändert aber nichts an der Beschaffenheit (qualité) noch an der Zahl der Töne oder Gesten (l. b. a. p. 365).

3) Die Melodie vereinigt diese Töne und Gesten, indem sie in der Musik die angemessene Verbindung der Tonelemente und beim Tanz die »continuité des pas« bewirkt (l. b. a. p. 367).

4) Die Harmonie bewirkt die Akkorde, wenn aus Teilen verschiedener Natur ein Ganzes hervorgehen soll. Die Harmonie trägt sehr viel zum Gelingen des musikalischen Ausdrucks bei. »Tout son harmonique est triple de sa nature. Il porte avec lui sa quinte et sa tierce — majeure . . . . D'où il suit qu'un simple cri de

joie a, même dans la Nature, le fonds de son harmonie et de ses accords« (l. b. a. p. 369). Batteux vergleicht den einfachen Ausruf der Freude mit dem vom Prisma zerlegten Lichtstrahl. Wenn man ihn in derselben Weise in seine Teile zerlegt, so wird man finden, dass er alle Teile eines Akkords enthält, und wenn man dies Prinzip auf einen scheinbar einfachen Gesang anwendet, so sieht man, dass er gewissermassen durch sich selbst variirt und vervielfältigt wird. Die Discante und Bässe, die dabei entstehen, thun nichts anderes, als dass sie den Grundton weiter entwickeln und ihn in jedem besonderen Teil verstärken, so dass der erste Ausdruck mehr Leibhaftigkeit gewinnt (l. b. a. p. 369). Diese vier Elemente, Takt, Bewegung, Melodie und Harmonie herrschen in gleicher Weise über Wort, Ton und Geste und damit über die drei Künste der Versification, der Musik und des Tanzes (l. b. a. p. 366 ff). Der Takt und die Bewegung ahmen das Steigen und Fallen (progression et mouvement l. b. a. p. 367) der natürlichen Töne nach, die Melodie setzt jeden Ton an die rechte Stelle, verbindet ihn mit dem passenden, und trennt und vereint je nach dem Charakter des Gegenstandes, während die Harmonie, wie schon gesagt ist, durch Vervielfältigung des Grundtons die Lebhaftigkeit des Ausdrucks verstärkt. Ein ähnliches Verhältnis ist bei der Tanzkunst zu beobachten. Zu dem Takt, der in den Schritten herrscht, zu der Bewegung, die sich in Langsamkeit und Geschwindigkeit vollzieht, kommt die Melodie, welche den Gang und die Verbindung der

Schritte bestimmt und die Harmonie, die in der Übereinstimmung aller dieser Teile mit dem gespielten Instrument und den übrigen »danseurs« besteht. »Car il y'a dans la danse des solo, des duo, des choeurs, des reprises, des remontres, des retours, qui ont les mêmes regles, que le concert dans la musique« (l. b. a. p. 367).

Musik und Tanzkunst ahmen die schöne Natur durch Töne und Gesten nach; ihr Gegenstand sind die menschlichen Leidenschaften. Diese Leidenschaften dürfen sie aber nicht in gänzlich naturgetreuer Darstellung schildern, sie sollen sich über die knechtische Nachahmung erheben und mehr zeigen als man im gewöhnlichen Leben wahrnimmt. Zu diesem Zweck ist es ihre Aufgabe, die feinen Äusserungen des Gefühllebens der Natur abzulauschen und die Töne und Gesten psychologisch so sehr zu vertiefen als möglich ist, weil gerade solche Äusserungen geeignet sind, die Aufmerksamkeit des Verstandes zu reizen. Das Ohr bringt die Tonempfindungen in ihrer ganzen Stärke dem Menschen zum Bewusstsein und wird daher durch wiederholte Eindrücke leicht abgestumpft. Die Musik muss daher besonders darauf bedacht sein, dem Gegenstand stets neue Seiten abzugewinnen, ihn beständig zu variieren. Sie muss die Leidenschaften so sehr verändern als es irgend möglich ist, sie in immer neuen Äusserungen dem Hörer vorzuführen, und dies ist ihr dadurch möglich, dass dieselbe Leidenschaft verschiedene Gestalten annehmen kann, indem sie bald wie ein sanftströmender Bach erscheint, bald sich in einen brüllenden Löwen verwandelt . . (l. b. a. p. 343 ff, 356).

Unklar ist es bei Batteux geblieben, wie er sich das Verhältnis der musikalischen Nachahmung der Leidenschaft zu den affektlosen Tönen in der Natur gedacht hat. Er gesteht der Musik ausdrücklich das Recht zu, solche Gegenstände wie das Murmeln eines Baches, das Rollen des Donners und das Flattern eines Schmetterlings nachzuahmen; da diese Dinge aber keine Leidenschaften oder Affekte sind, so können sie, wenn man von seiner Definition der Musik ausgeht, nicht wohl als Objekte der Musik angesehen werden. Eine besonders hohe Meinung hat Batteux allerdings von der Nachahmung affektloser Töne in der Musik nicht gehabt, da er diese Musik für die schlechteste erklärt und sie mit den reinen Landschaftsstücken in der Malerei vergleicht. Vielleicht war er der Ansicht, dass diese Töne in der Natur bestimmte Gefühlsregungen in dem menschlichen Herzen entsprechen und durch ihre Wiedergabe in der Musik ähnliche Wirknngen hervorrufen können, dass also die Tonmalerei des Donnerrollens dem Affekt des Zornes, das Geplätscher des Baches dem Affekt der Freude verwandt sei und dementsprechend nachgeahmt werden können. »Le ruisseau murmure: le tonnere gronde: le papillon voltige. Parmi les passions, il y en a qui soupirent, il y en a qui eclatent, d'autres qui frémissent« (l. b. a. p. 367 u. 368). Die Dissonanzen in der Natur haben nach Batteux ebenfalls ein Anrecht darauf, in der Musik wiedergegeben zu werden; nur dürfen sie nicht ganz naturgetreu nachgeahmt werden, sondern müssen stets gemildert bleiben.

Wenn der Komponist sie mit Vorsicht und Klugheit anzubringen weiss, so kann er dadurch den musikalischen Ausdruck in ganz besonderem Masse charakterisieren. Der regellose Gang der Leidenschaften bringt es im gewöhnlichen Leben mit sich, dass die Stimme oft in eine kreischende Dissonanz fällt, ihre Nachahmung in der Kunst muss uns durch das Naturwahre für den Misston entschädigen. »et pour peu que l'art adoucisse ces désagrémens de la nature, la vérité de l'expression console de sa dureté« (l. b. b. p. 368).

Die Poesie.

Wir wenden uns nunmehr zu der Dichtkunst, die Batteux in seinem Werke am ausführlichsten behandelt hat.

Die Poesie ist nach Batteux eine Nachahmung der schönen Natur durch die gebundene Rede. » . . la poesie qui employe la parole, mais la parole mesurée et caluculée dans tous ses sons« (l. b. a. p. 59). In allen vier Welten, die die Kunst beherrscht, in der wirklichen, der geschichtlichen, in der mythologischen und in der ideellen Welt findet sie ihre Objekte, und alles, was sich als Gegenstand in einer Handlung denken lässt, kann von ihr nachgeahmt werden, von den Göttern bis zum Tiere. »Cette imitation s'etend aux dieux, aux rois, au simple citoyen dans sa ville, au berger dans sa prairie, aux animaux supposés parlants entre eux ou avec les hommes« (l. b. a, p. 244).

Die Dichtkunst ahmt aber in diesen Dingen nicht die Natur nach, wie sie wirklich ist, sondern die gewählte, verschönerte Natur, indem sie ihr den höchsten Grad der Vollkommenheit giebt, deren sie fähig ist (l. b. a. p. 173 ff). Die Dichter müssen ebenso wie die anderen Künstler unter den natürlichen Gegenständen eine Wahl anstellen und die schönsten Züge der Natur aus der grossen Menge der anderen, mit denen sie vermischt sind, herausnehmen und in ihren Werken vereinigen. Die Poesie muss ihre Gegenstände über die gewöhnliche Natur erheben, wenn sie ihre Aufgabe, zu gefallen erfüllen will, und darf daher die Natur nicht so darstellen, wie sie in Wirklichkeit ist, da sie sonst auch alle Fehler und Unvollkommenheiten, die sich in der Natur zeigen, mit in ihre Werke aufnehmen würde.

Die Regeln über die Nachahmung der schönen Natur in der Dichtkunst sind von dem Geschmack aufgestellt und lassen sich, je nach dem Gegenstand, auf den sie sich beziehen, in zwei Gruppen einteilen. In der ersten Gruppe handelt es sich um den Stoff, der der dichterischen Nachahmung zu Grunde liegt, während der der zweiten Gruppe die formelle Seite der Poesie behandelt (l. b. a. p. 173 ff u. p. 190 ff). Die Regeln der ersten Gruppe beziehen sich auf die Poesie der Objekte (la poesie des choses), die Regeln der zweiten Gruppe auf die Poesie des Stils (la poesie du stile, l. b. a. p. 190). Der Unterschied, den Batteux hier macht, ist also der zwischen Inhalt und Form. In Beziehung auf den Inhalt der Poesie stellt Batteux folgende Regeln auf.

1) Die Poesie muss das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden. Der Eindruck, den die Dinge in der Natur auf den menschlichen Geist machen, steigert sich nach dem Grade der geheimen Beziehung, in der die Gegenstände zu dem inneren Wesen des Menschen stehen, und hieraus schliesst Batteux, dass diejenigen Kunstwerke, die das Angenehme mit dem Nützlichen vereinigen, eine stärkere Wirkung auf den Menschen ausüben, als solche, die nur eine von beiden Eigenschaften besitzen. Da es der Endzweck der Poesie ist, durch Erregung der Leidenschaften zu gefallen, so wird sie uns am ehesten ein vollkommenes Vergnügen verschaffen, wenn sie solche Leidenschaften schildert, die von einem edlen Herzen lebhaft empfunden zu werden verdienen und uns einen Antrieb zur Nacheiferung geben. Diese Leidenschaften können natürlich nicht solche sein, die mit der Weisheit in Feindschaft leben, sondern solche, die zu unserer eigenen Vollkommenheit beitragen, wie Abscheu gegen das Laster, Mitleid mit fremdem Unglück, Bewunderung grosser Vorbilder u. a. Diese Regel ergiebt sich aus dem sittlichen Endzweck der Kunst, den Batteux sehr entschieden betont. Das Lehrreiche in der Poesie ist ihm das eigentliche Salz, das den Dingen eine gewisse Würze giebt, da die schönsten Bilder etwas Ungeniessbares an sich haben, wenn aus ihnen nichts zu lernen ist. Batteux erklärt daher auch den Grund, weshalb zu seiner Zeit Horaz mehr als Virgil gelesen wurde durch den Hinweis, dass ersterer lehrreicher sei (l. b. a. p. 179). Allerdings möchte er

hiermit nicht den fröhlichen Scherz aus dem Reiche der Musen verbannen, aber die kleinen Gedichte sind für ihn mehr Erholungen (délassemens) als Kunstwerke (l. b. a. p. 174—180).

2) In jeder Dichtung muss eine Handlung sein. — Wenn die Poesie im kleinen Rahmen die ganze menschliche Natur darstellen soll, so dürfen die leblosen Dinge die in ihr Platz finden, nicht mehr als Theaterdekoration sein. Die Hauptsache sind die Handlungen, in denen sich alle Eigenschaften des menschlichen Wesens, Verstand, Wille, Freiheit und Leidenschaft äussern. Da jede Handlung eine Bewegung ist, so setzt sie einen Ausgangspunkt voraus, einen Endpunkt und einen Weg, auf dem man zum Ende gelangt. Es ergeben sich also zwei Endpunkte und eine Mitte, drei Teile, die dem Gedicht die entsprechende Grösse geben, damit es den Geist genug, aber nicht zu sehr beschäftigt. Der erste ist die Einleitung, die nichts voraussetzt, also eine Fortsetzung verlangt; der zweite ist die Verwickelung, die Mitte, die sowohl etwas voraussetzt, wie etwas ihr nachfolgendes fordert; der dritte Teil endlich ist die Auflösung, die nur etwas voraussetzt, aber keine weitere Folge bedingt. Diese drei Teile sind nötig, um einem Gedicht den gebührenden Umfang zu geben, damit es den Verstand des Lesers in angemessener Weise beschäftigt. (l. b. a. p. 180 ff.)

3) Die Handlung muss ungewöhnlich, einheitlich, einfach und wechselnd sein. (L'action doit être singulière, une, simple, variée.« l. b. a. p 182.)

Die Handlung einer Dichtung, die zu einfach wäre, würde auf die Dauer den Geist des Lesers ermüden und langweilen, während eine zu verwickelte Handlung ihn zu allzugrosser Anstrengung nötigt, damit er nicht den Faden verliert. Daher muss die Handlung beide Eigenschaften mit einander vereinigen; sie muss einfach sein, so dass alle Teile zusammengenommen ein harmonisches Ganzes bilden, das durch keinen fremden Zufall unterbrochen wird, und andrerseits muss sie mannigfaltig in der Ausführung der einzelnen Charactere und Situationen sein. Die Handlung darf ferner nicht die gewöhnlichen Ereignisse des alltäglichen Lebens schildern, sondern sie muss eine ungewöhnliche Handlung sein, »ausgewählt unter tausenden, die es nicht sind.« (l. b. a. p. 183.) Dieses Ungewöhnliche kann sowohl in der ausserordentlichen Natur der Ereignisse oder in den grossen Eigenschaften der handelnden Personen liegen, die sich in ihren Tugenden uud Lastern und in ihren geistigen Qualitäten weit über das Durchschnittsmass erheben müssen. (l. b. a. p. 182 ff.)

4) Die handelnden Personen dürfen kein bizarres, unregelmässiges, formloses Ganze bilden, (»Tout bizarre irrégulier, informe« l. b. a. p. 185) was der Fall ist, wenn ihre Charaktere schlecht ausgeprägt oder garnicht ausgeprägt, wenn ihre Handlungen langsam und langweilig sind. Sie dürfen keine Menschen sein, deren Gedanken niedrig, und deren Reden geistlos sind. Sie müssen nach Grundsätzen dargestellt werden, die der Schönheit, Ordnung und Grösse Rechnung tragen. Es ergeben sich dann im Einzelnen vier besondere Regeln

1) Die Anzahl der Personen soll dem Bedürfnis der Handlung entsprechen. Es dürfen keine Personen eingeschoben werden, die nur der Verlegenheit des Dichters ihr Dasein verdanken und lediglich eine Lücke ausfüllen oder ein Hinderniss entfernen sollen ohne etwas zu der Handlung des Ganzen beizutragen.

2) Die handelnden Personen müssen ausgeprägte Charaktere haben, welche das leitende Prinzip aller ihrer Handlungen sein müssen. (Les acteurs auront des caracteres marqués, qui seront le principe de tous leurs mouvemens. (l. b. a. p. 187.)

3) Die handelnden Personen müssen eine ihrem Charakter entsprechende Rolle spielen, d. h. der Dichter darf ihnen nur eine solche Thätigkeit zuweisen, die mit ihrem innern Wesen in Einklang steht.

4) Die Charaktere müssen entgegengesetzt (contrastés) sein, damit sie sich von einander abheben und durch den Gegensatz sich gegenseitig beleuchten.

Dies sind die Regeln, die sich auf den Stoff der Poesie erstrecken. Wir kommen jetzt dazu den poetischen Stil zu betrachten. Der poetische Stil besteht in dem Zusammenwirken von fünf verschiedenen Elementen; dies sind Gedanken, Worte, Wendungen, Rhythmus und Harmonie. »La Poësie des choses consiste dans la création et la disposition des objets: la Poësie du style, ainsi nommée par opposition à celle des choses, contient cinq parties 1) les pensées, 2) les mots, 3) les tours, 4) les nombres, 5) l'harmonie. (l. b. a. p. 190.) Alle diese Elemente verlangen in der Poesie grössere

Sorgfalt als in der Prosa. Die Poesie hat ja, wie wir gesehen haben, die Aufgabe der Natur den höchstmöglichen Grad der Vollkommenheit zu verleihen, sie mit allen möglichen Reizen darzustellen, und deshalb dürfen in ihr die Gedanken und die übrigen Elemente des Stils sich nicht in der Atmosphäre des täglichen Lebens bewegen, sondern müssen darüber hinausstreben. Was die Wahl der Gedanken anbetrifft, so darf in der Dichtkunst kein Gedanke vorkommen, der dem Ideenkreis des grossen Haufens angehört und durch allzuhäufigen Gebrauch abgenutzt ist. Selbt bei den niedrigsten Gestalten, die in der Kommödie auftreten, muss immer noch eine gewisse Wahl der Gedanken beobachtet werden, die geeignet ist unseren Verstand zu fesseln. Da wo die Dichtkunst sich zu ihrer höchsten Stufe emporhebt, wie es in der Epopoe und der höheren Ode der Fall ist, müssen wir die strengsten Anforderungen an den Gedankenreichtum der Poesie stellen. Hier müssen Erhabenheit, Stärke, Grösse, Freiheit und Reichtum der Gedanken herrschen und daher finden wir auch, dass in der epischen Poesie die Gedanken einen so hohen Flug nehmen wie es sonst nirgends vorkommt, und ein Bilderreichtum entfaltet wird, der alles belebt. Bei der Wahl der poetischen Gedanken darf jedoch die Stimme der gesunden Vernunft nicht überhört werden, da die Urteile des Verstandes die Grundlage jeder vernünftigen Rede sind. Die von gutem Menschenverstand machen den Stil gesund, während ein trivialer Gedanke den Stil schlaff und gemein macht.

Dieser Sorgfalt in der Wahl der Gedanken entspricht ein gleiches Bestreben bei der Wahl der Worte. Die Poesie hat das Recht alle Hülfsmittel der Sprache aufzubieten, um eine charakteristische Färbung des Stils zu erzielen, die unsere Aufmerksamkeit fesselt. Sie darf daher aus verwandten oder den alten Sprachen Worte entleihen; sie lässt veraltete Ausdrücke wieder entstehen, sie überträgt dieselben vom Allgemeinen auf das Besondere und vom Besonderen auf das Allgemeine. (»elle transporte du genre à l'espece, de l'espece au genre.« l. b. a. p. 193 u. 194.) Sie macht von einer zweideutigen Ähnlichkeit Gebrauch, um ein Wort zu brauchen oder selbst zu missbrauchen, sie liebt pittoreske Ausdrücke, welche ein Bild geben (qui font image« l. b. a. p. 194) und den Ausdruck sinnlicher gestalten »en un mot elle s'attache à tout ce qui est extraordinaire, soit par la richesse, par la hardiesse, par la force, ou parcequ'il est nouveau.« (l. b. a. p. 194.) Unter der Wahl der Wendungen (elle choisit les tours) versteht Batteux die rhetorischen Figuren, die auch in der Prosa angewendet werden. Die Poesie kann nur vermittelst feiner Kunstgriffe an ihnen Änderungen vornehmen, da Leichtigkeit und Ungezwungenheit in der Dichtkunst wie in der Rede als wesentlichste Eigenschaften der Wendungen gelten.

Als Figuren, die der Poesie besonders eigentümlich sind, sieht Batteux die Ellipse, Pleonasmus, Hyperbaton oder Inversion und Syllepsis (ein Ausdruck wird mehr der Idee angepasst als dem Wort, auf das er sich

bezieht »à faire figurer le mot avec l'idée, plutôt qu'avec le mot auquel il se rapporte.« l. b. a. p. 195.) an, deren sich die Prosa in weit mässigerem Umfange bedient. Dasjenige aber worauf es bei den poetischen Wendungen recht eigentlich ankommt, ist die sorgfältig geschliffene Form, die anzeigt, dass Gedanken und Wort ihre vollkommenste Verschmelzung erfahren haben und dass der Ausdruck weder mit mehr Kürze noch mit mehr Klarheit gefasst werden kann. (l. b. a. p. 194 f.)

Das vierte Element war die Wahl des Rhythmus. Batteux bezeichnet mit diesem Ausdruck die Symmetrie der Satzteile, (symmétrie des espaces. l. b. a. p. 195.) die durch mehr oder weniger merkliche Ruhepunkte abgeschlossen werden und die den Ruhepunkt tragenden Silben, die solche Teile begrenzen. In der Poesie hat jeder Vers mindestens einen Ruhepunkt, während die höhere Prosa erst einen Ruhepunkt am Ende eines Absatzes haben darf, der höchstens zwölf Silben umfasst. Die langen Verse, die Hexameter und Pentameter haben zwei Absätze und zwei merkliche Ruhepunkte und dasselbe gilt auch von den französischen zehn- und zwölfsilbigen Versen. Wenn die Verse sehr kurz sind, haben sie nur den Endruhepunkt. Bei symmetrisch ungleichen Versen werden alle anderen Strophen von dem Numerus der ersten bestimmt.

Das letzte und wichtigste Element des poetischen Stils ist die Harmonie, bei der Batteux verschiedene Arten unterscheidet.

1) Die Harmonie des Stils, die das richtige Verhältnis zwischen Inhalt und Form bewirkt. Für alle

Gattungen der Poesie ist ein bestimmter Ton vorgeschrieben, der sich nach ihrem Inhalt zu richten hat. Dieser Ton muss dem Ganzen eine so charakteristische Färbung geben, dass das Ohr durch ihn allein schon angeleitet werden kann, die Gattung des betreffenden Gedichtes zu erkennen.

2) Die zweite Art der Harmonie stimmt die Töne (sons) und die Worte nach den Dingen ab, die sie bezeichnen sollen, so dass angenehme Gegenstände durch den Wohlklang der Worte und widerwärtige durch die entgegengesetzte Klangfarbe bezeichnet werden.

3) Die dritte Art der Harmonie in der Poesie kann die künstliche genannt werden. Sie besteht darin, dass sie die Ausdrücke und die Töne so anordnet, dass alle Silben eines Verses zusammengenommen durch ihren Ton, ihren Rhythmus, ihre Anzahl eine andere Ausdrucksart erlangen, welche noch zu der natürlichen Bedeutung des Wortes hinzukommt. (l. b. a. p. 200 f.)

Nachdem wir so die allgemeinen für die Poesie gültigen Regeln betrachtet haben, kommen wir jetzt auf die einzelnen Arten der Dichtkunst zu sprechen. Batteux stellt zwei verschiedene Einteilungen auf. Bei der ersten legt er dasselbe Prinzip zu Grunde, das er schon auf die Künste im Allgemeinen angewandt hat, den Unterschied, der in der sinnlichen Wahrnehmung der Dinge durch den Menschen liegt. Die Erkenntnis geht einen doppelten Weg durch das Ohr und das Auge; (»les hommes acquirent la connoissance de ce qui est hors

d'eux-mêmes, par les yeux ou par les oreilles.« (l. b. a. p. 170.) und wenn man hiervon ausgeht, kann man die verschiedenen Gattungen der Poesie in zwei Klassen einteilen.

Die erste Klasse teilt uns alles durch Erzählung mit, ohne dass wir die Dinge direkt sehen oder hören, und dies ist die epische Poesie.

Die zweite Klasse stellt uns die dichterischen Gegenstände sichtbar vor die Augen. Dies ist die dramatische Poesie.

Die beiden Klassen können sich zwar vereinigen und dann eine dritte bilden, in der Spiel und Erzählung zusammenkommen, aber dann sind ihre Regeln in denen der ersten beiden mitenthalten. Die zweite Einteilung geht dagegen von der Verschiedenheit der Gegenstände aus. Von der Gottheit abwärts bis zum niedrigsten Insekt ist alles Gegenstand der Poesie »tout est soumis à la poesie.« l. b. a. p. 171.) Je nachdem in der Dichtung Götter, Könige, gewöhnliche Bürger, Schäfer oder Tiere auftreten, hat sie sich zu den bestimmten einzelnen Dichtungsformen entwickelt, der Oper, der Tragödie, der Komödie, dem Schäfergedichte und der Fabel. (l. b. a. p. 169 ff.)

Batteux selbst hat seiner eigenen Darstellung die erste Einteilung zu Grunde gelegt, weshalb auch wir bei der Wiedergabe seines Gedankenganges ihr folgen werden.

Die erzählenden oder epischen Dichtungen zerfallen in drei besondere Unterabteilungen. 1) die äsopische

Fabel. 2) Das Schäfergedicht, 3) die Epopoe oder das Heldengedicht.

1) Die Fabel. (l. b. a. p. 309 ff. p. d. l. l. II. p. 1--92.) Die Fabel ist die Darstellung einer allegorischen Handlung, deren handelnde Personen meist dem Tierreich entnommen sind. (p. d. l. l. II p. 15.) Sie zerfällt in drei Gattungen, 1) die vernünftige Fabel, in der die vernünftigen Menschen eine Rolle spielen. 2) Die moralische Fabel, deren Personen die Charaktere von den Menschen entlehnt haben, ohne deren Seele zu haben, wie »der Wolf und das Lamm«. 3) Die gemischte Fabel, in der eine vernunftbegabte handelnde Person mit einem Wesen zusammenwirkt, das unter ihr steht. (p. d. l. l. p. 25).

Die Handlung in der Fabel muss fünf Eigenschaften haben. Die erste ist, dass alle ihre Teile von derselben Art sind, und in einem Hauptzweck zusammentreffen; dieser Hauptzweck in der Fabel ist die Moral. Die Handlung muss zweitens einheitlich sein (unique) d. h. sie darf nicht aus zwei Handlungen bestehen, da in diesem Falle die eine überflüssig sein würde, wenn sich beide auf denselben Gegenstand beziehen, während sie bei Verschiedenheit des Gegenstandes zwei Fabeln bilden würden. (p. d. l. l. II p. 22ff.) Sie muss genau sein, das heisst deutlich angeben, was man zu lehren beabsichtigt. Sie muss natürlich sein, das heisst gegründet auf die Natur. (p. d. l. l. II p. 22.) Sodann muss sie einen genügenden Umfang besitzen dadurch, dass sie drei

Teile einer Handlung, Anfang, Verwickelung und Auflösung enthält.

Die in der Fabel auftretenden Gestalten müssen einen bestimmten, konsequent durchgeführten Charakter haben, der sich in Reden und Sitten dementsprechend äussert. (l. b. a. p. 312 ff.) Diese Regeln beziehen sich auf den Stoff der Fabel und sind den Regeln über die epische und dramatische Poesie entlehnt. (l. b. a. p. 311 und 312.) Was dagegen die Form der Erzählung anlangt, die der Fabel wesentlich ist, so verlangt man von ihr, dass sie kurz, deutlich und wahrscheinlich sein soll; (p. d. l. l. II. p. 15 u. 17.) kurz, damit nichts Fremdes und Unnötiges hineinkommt, damit nichts doppelt gesagt wird und Sachen, die man erraten kann, nicht offen ausgesprochen werden; deutlich, damit jeder Ausdruck und jede Wendung am passendsten Orte steht und nichts Unnützes gesagt wird; wahrscheinlich, damit die ganze Handlung als Nachahmung der Natur und als das entsprechende Produkt von Ort, Zeit sowie dem Charakter der auftretenden Personen erscheint. (p. d. l. l. II. p. 17 u. 18.) Zu diesen drei Eigenschaften kommt noch eine vierte, die sich auf den äusseren Schmuck bezieht und fünf einzelne Vorschriften enthält. Danach muss der Schmuck 1) bestehen in Bildern, Beschreibungen, Lokalzeichnungen (portraits des lieux), der Personen und ihres Verhaltens, (p. d. l. l. II. p. 18.) 2) in Gedanken, die sich von den gewöhnlichen unterscheiden, (p. d. l. l. II. p.19.) 3) in drolligen Anspielungen die einen grotesken Eindruck hervorrufen (p. d. l. l. t. II. p. 20.) 4) in lebhaften

Wendungen, die unsere Aufmerksamkeit erregen und schliesslich 5) in besonders, kühnen, reichen, glänzenden und starken Ausdrücken. (p. d. l. l. t. II. p. 21.)

Was den Stil der Fabel betrifft, so lehrt Batteux, er müsse einfach, vertraulich, lachend, tändelnd, (gracieux) natürlich, ja selbst naiv sein. In den folgenden beiden Kapiteln behandelt Batteux die hauptsächlichsten Fabeln von La Fontaine und La Motte, an denen er im einzelnen zeigt wie er sein Prinzip vor der Nachahmung der schönen Natur verstanden wissen will. (p. d. l. l. II. p. 58—92.)

2) Das Schäfergedicht oder die Ekloge. (p. d. l. l. II. p. 95—136. l. b. a. p. 306ff.)

In dem Schäfergedicht haben wir es nicht mehr mit den unvernünftigen Tieren zu thun; hier treten wirkliche Menschen, die einer bestimmten Gesellschaftsklasse angehören ohne Maske der Allegorie auf. (p. d. l. l. II. p. 95—96.) Zwischen der Ekloge und dem Idyll glaubt Batteux keinen Unterschied machen zu müssen; das Idyll ist nach seiner Ansicht nur eine besondere Spielart der Schäferdichtung, in der Bild, Erzählung und blosse Empfindurg die Hauptsache sind, während in der Ekloge mehr Leben und Handlung herrscht. (p. d. l. l. II. p. 98.) Die Schäferdichtung hat die Ruhe des Landlebens zum Gegenstand und schildert die Gemütszustände, die sich unter ihrem Einfluss entwickeln, vollkommene Freiheit und unschuldigen Frohsinn, der allen Leidenschaften dieser Menschen eine sanfte und abgetönte Farbe verleiht. Das Landleben, wie es in

der Ekloge geschildert wird, ist nach Batteux das goldene Zeitalter, ohne den Wust des hyperbolischen Wunderbaren, mit dem es sonst von den Dichtern beladen wird. (p. d l. l. II. p. 99.) Nach dem Grundgesetz von der Nachahmung der schönen Natur kann der Dichter das Schäferleben nicht so schildern, wie es wirklich beschaffen ist, mit allen Roheiten und harten Zügen, die ihm in der Natur eigen sind. Seine Aufgabe ist es das Landleben mit allen Reizen zu schildern, deren es fähig ist, und deshalb muss er aus ihm alles Wohlgefällige und Interessante auswählen und sich namentlich hüten schreckliche und tragische Ereignisse sowie starke Leidenschaften in dasselbe hineinzutragen. (p. d. l. l. II. p. 100.)

Das Schäfergedicht braucht nicht notwendig eine Handlung zu haben. Es kann sowohl epischer und dramatischer wie episch-dramatischer das heisst gemischter Natur sein (p. d. l. l. II. p. 102.). Die Leidenschaften welche in diesen Arten der Ekloge dargestellt werden, müssen dem Schäferleben entsprechend sein und über sanften Vorwurf, traurige Klage, Freude, Hoffnung und Zärtlichkeit nicht hinausgehen. Trägt die bukolische Dichtung dagegen einen erzählenden oder dramatischen Charakter, so muss sie selbstverständlich Handlung besitzen. Die Schäfer, wie sie in der Ekloge auftreten, sind eine Menschengattung, deren Gemütsleben mit der schönen Natur, in der sie leben, in wunderbarem Einklang steht. Wie die Wiesen in ihrer Heimat in der Dichtung immer grün, die Schatten immer

kühl und die Luft beständig und rein erscheint, so sind auch ihre Gefühle sanft, unschuldig und zart, und die trüben Leidenschaften, die gelegentlich diesen angenehmen Zustand stören, haben keine andere Bedeutung als die, ihnen den Geschmack an ihrer eigenen Glückseligkeit neu zu würzen (p. d. l. l. II. p. 104). Die Schäfer können zwar einen gesunden Verstand und witzige Laune besitzen, sie dürfen aber nichts gesuchtes und spitzfindiges in ihrem Wesen haben, sondern müssen naiv und gefühlvoll sein (p. d. l. l. II p. 105). Obwohl der Geschmack an der friedlichen Ruhe des Landlebens und die aus ihm fliessenden Freuden der Unschuld die gemeinsame Grundlage des ganzen Schäferlebens sind und ihm so einen einheitlichen Charakter geben, können doch aus diesem Dasein, begünstigt durch die Verschiedenheit von Alter, Geschlecht und Umgebung, die einzelnen Leidenschaften entspringen und so ein abwechselungsreiches Gemälde schaffen (p. d. l. l. II. p. 106).

Andererseits müssen die Charaktere der Schäfer von einander abstechen, wenigstens gelegentlich Verschiedenheit zeigen. Batteux stellt alsdann noch die Forderung, dass die Schäfer moralisch gut sein müssen (p. d. l. l. II. p. 105). Sie müssen alle die moralische Güte besitzen, die auf der Übereinstimmung unserer Lebensweise mit dem wahren oder als wahr angenommenen Sittengesetz besteht. Für Bösewichter, Betrüger, Mörder ähnliche Leute ist in der Schäferdichtung demnach kein Raum (p. d. l. l. II. p. 105).

Der Stil der Ekloge muss mit dem Stoff der Dichtung und dem Charakter der Schäfer in Einklang stehen. Allerdings kann sich, wie die Beispiele von Virgil und Theokrit zeigen, das Schäfergedicht zu einer bedeutenden Höhe erheben, sobald aber dem Geist des Schäfers darin eine so starke und reiche Phantasie zugeschrieben wird, wie sie nicht auf dem Lande vorkommt, hat die Dichtung ihre Aufgabe verfehlt (p. d. l. l. II. p. 111). Vor allem darf aber die bukolische Dichtung keine Spur von Gelehrsamkeit und Künstelei zeigen, wodurch die naive Einfalt der handelnden Personen zerstört würde (p. d. l. l. II. p. 110). Auch dann, wenn grosse Dinge ihren Schein in die Welt der Schäfer und Hirten werfen, dürfen diese nicht ihren ursprünglichen Charakter verleugnen, sondern müssen darüber in einem Tone reden, dem eine naive Furchtsamkeit und verwirrtes Erstaunen anzumerken sind p. d. l. l. II, p. 111). Die übrigen Stilregeln, die Batteux über die Ekloge giebt, lassen sich dahin zusammenfassen, dass ihr Stil einfach, sanft, naiv und anmutig sein muss. Die Einfachheit des Stiles besteht in der Verwendung der gewöhnlichen Ausdrücke, die nicht durch einen Aufwand von Wortprunk gefallen wollen (p. d. l. l. II. p. 107); die Sanftheit dagegen giebt der bukolischen Dichtung ein weiches Wesen, in dem sich Zartheit und Einfachheit vereinigen und das sich ebenso in Gedanken, Wendungen und Worten äussert. Hierzu gesellt sich die Naivität des Ausdrucks in ähnlicher Weise wie es in der Fabel der Fall ist, während die

Anmut in den Beschreibungen ihre Stelle findet (p. d. l. l. II. p. 108). Von diesen Eigenschaften abgesehen hat die Ekloge noch einige andere Eigentümlichkeiten. Sie gebraucht gern Wendungen und Gleichnisse, die dem Hirtenleben entnommen sind, sie bevorzugt die Symmetrie der Rede und häufige Wiederholungen und umschreibt gern gewisse Begriffe durch natürliche Bilder. Andererseits finden sich in dem Schäfergedicht mit Vorliebe umständliche Beschreibungen von oft unbedeutenden Dingen, was nach Batteux bisweilen nichts anderes als die beschauliche Ruhe des Hirtenlebens charakterisieren soll (p. d. l. l. II, p. 108—110). Die Poesie des Schäferlebens könnte an sich wohl auch den Stoff zu grösseren Dichtungen wie zu Tragödien und Epen geben, sie würde aber dann aus ihrer eigentlichen Welt herausgehen und durch Darstellung zu starker Leidenschaften ihrem eigentlichen Wesen untreu werden, oder sie würde durch gehäufte Schilderung sanfter Empfindungen, wie sie der grössere Umfang einer epischen oder dramatischen Dichtung mit sich bringen würde, schliesslich matt und ermüdend wirken (p. d. l. l. II. p. 103 f).

3) Die epische Dichtung (p. d. l. l. II. p. 195—439. l. b. a. p. 273 ff).

Unter dem Namen der Epopoe versteht man nach Batteux's Definition (l. b. a. p. 274) die poetische Erzählung einer wahrscheinlichen, heroischen und wunderbaren Handlung. Diese Definition enthält schon die Hauptzüge, durch die sich die epische Dichtung von

dem Roman, der Geschichte, dem Drama und den anderen kleinen Gedichten unterscheidet; denn der Roman ist niemals die Erzählung einer einzigen Handlung, die Geschichte erhebt sich niemals bis zum Wunderbaren, das Drama ist keine Erzählung und die kleinen Gedichte haben niemals einen heroischen Gegenstand (l. b. a. 274, p. d. l. l. II p. 204 ff).

Das eigentliche Wesen der Epopoe besteht nicht in der erzählenden Form oder der Einheit der Handlung, auch nicht in dem Heroischen oder der Grösse der Vorgänge, sondern in dem Wunderbaren, welches diejenige Eigenschaft ist, durch die sie sich von allen anderen Dichtungsarten unterscheidet (p. d. l. l. II. p. 248—69). Dies Wunderbare liegt aber in dem Dazwischentreten der Gottheit oder der Götter, die an den Handlungen der Menschen teilnehmen, mit ihnen, durch sie und für sie wirken, die den Helden der Dichtung beschützen und über seine Schicksale wachen (l. b. a. p. 274 ff). Diese Einführung der Götter ist kein nebensächlicher Zug an der Epopoe; der Dichter zieht dadurch den Vorhang von dem Triebwerk weg, der die Natur den profanen Blicken verhüllt und zeigt, dass alle Ursachen einer höheren Gewalt untergeordnet sind, die in dem unsichtbaren Gewebe des Schicksals herrscht.

Der epische Dichter zeigt also das Walten der Gottheit an den menschlichen Handlungen (p. d. l. l. II. p. 249 ff). »Mais comme ce merveilleux doit être en même temps vraisemblable et que, dans cette partie,

comme dans les autres, le vraisemblable et le possible ne sont point toujours la même chose; il faut que ce merveilleux soit placé dans des actions et dans des temps, où il soit en quelque sorte naturel« (l. b. a. p. 278 u. 279). Das Wunderbare, das in der epischen Handlung durch die Dazwischenkunft der Götter eingeführt wird, soll der Wahrheit entsprechend sein. »Rien n'est beau que le vrai« (l. b. p. 277). Die Götter können in der Epopoe auf verschiedene Weise auftreten, als wirkliche Personen oder als symbolische Gestalten. Als wirkliche Personen erscheinen in dieser Hinsicht meistens die Götter des klassischen Altertums, wenn sie auch gelegentlich eine allegorische Rolle spielen können. Die rein allegorischen Gottheiten dagegen sind Personificationen von Begriffen, wie der Friede, die Zwietracht u. a. (les divinités allegoriques p. d. l. l. ll. p. 263). Diese Geschöpfe der dichterischen Phantasie dürfen nur einmal und nebenbei verwandt werden, da sie im letzten Grunde nur eine rhetorische Figur sind und es lächerlich sein würde, einer solchen eine dauernde Handlung zu erteilen.

Ebenso wie die Fabel muss auch das Epos eine Handlung haben und eine Einheit bilden, indem alle Teile ganz natürlich mit einander verknüpft sind, und diese Handlung darf von keiner andern abhängig gemacht werden. Die Einheit der Handlung hängt von dem Endzweck ab, den man sich setzt und welcher durch den Stoff bedingt ist. Jede Handlung hat zwei Endzwecke, einen, welchen die handelnde Persönlichkeit

zum Handeln bestimmt, den anderen, welcher das Ziel der Handlung selbst ist. Der eine ist der Punkt, von welchem der Handelnde ausgeht, um sein Ziel zu erreichen, der andere ist der Punkt, in welchem die Unternehmung zum Abschluss gelangt. Alle Schritte, welche der Dichter thut, finden statt zwischen diesen beiden Zwecken und streben von dem ersten zum zweiten. Alle Stoffe, welche er verwendet, wenn sie auch nur episodisch sind, werden fortgerissen von diesem Strome oder vielmehr sie werden eingeschlossen von diesen beiden Endzwecken wie in einem Kreise (p. d. l. l. II. 211). Der Dichter wählt aus der grossen Masse menschlicher Begebenheiten einen Teil aus (p. d. l. l. II. p. 212), den er von allem trennt, was mit ihm zusammenhängt. Dieser Teil selbst kann ein Gewebe verschiedener Unternehmungen sein; dasjenige, wovon die Einheit abhängt, ist das gemeinsame Endziel, dem alle Einzelheiten zustreben. Diese Einheit der Handlung schliesst es aber nicht aus, dass einzelne Episoden angefügt werden, die darauf berechnet sind, in den Gegenstand Abwechselung zu bringen und den Leser durch ihre Mannigfaltigkeit zu unterhalten (p. d. l. l. II. p. 215 ff). Nur müssen diese Episoden den Hauptton des Werkes teilen (»il doit être cependant du ton général d l'ouvrage« p. d. l. l. II. p. 218) und etwas zur Haupthandlung beitragen, ohne indessen so fest mit ihr verwachsen zu sein, dass sie nicht ohne Schwierigkeit von ihr abgelöst werden könnten)» . . nous prendrons le terme d'épisode pour signifier une partie qui aide

à l'action principale, mais qui pourroit se détacher, sans empêcher cette action d'arriver à sa fin. p. d. l. l. t. II. p. 217).

Das Interesse, welches wir an der Handlung des Gedichtes nehmen, kann einmal in dem Stoff der Epopoe begründet liegen und in diesem Fall auf ein nationales, religiöses oder allgemein menschliches Interesse zurückgehen (p. d. l. l. II. p. 219 ff). Eine zweite Art unseres Interesses beruht auf der poetischen Verwicklung, die uns den Helden des Gedichtes bei der Überwindung grosser Schwierigkeiten zeigt und ist dann am lebhaftesten, wenn die Auflösung des geschürzten Knotens in der Handlung selbst von innen heraus erfolgt. Denn Verwickelungen und Auflösungen machen den wahren Charakter jeder Art Poesie aus. Die Verwickelungen enthalten die Anstrengungen der handelnden Ursache, die Auflösung enthält die hervorgebrachte oder verfehlte Wirkung dieser Ursachen (p. d. l. l. t. II. p. 225—235).

Die Quelle, aus der der epische Dichter die Ideen schöpft, ist die Natur. Sie ist es, die das Beispiel des Schönen in den Charakteren, in den Sitten und in den Situationen giebt, sie fordert als wesentliche Eigenschaften Richtigkeit, Einheit, Vollständigkeit, sie beklagt sich über Fehler und spendet der Schönheit Beifall, sie endlich ist das Muster und der Richter hier wie in allen Künsten und sie muss uns rühren durch den Orakelton, welcher die Offenbarung ankündigt. »Nous avons dit que l'Epopée employoit deux moyens pour nous toucher; la vraisemblance des choses qu'elle raconte, et le ton

d'oracle qui annonce la révélation (l. b. a. p. 286 u. 287). Der Natur muss also das Epos folgen, die Dinge, die es erzählt, müssen wahrscheinlich sein. Wir verlangen allerdings in der epischen Erzählung keine solche Genauigkeit der einzelnen Teile wie in dem Drama, da das Ohr weniger empfindlich als das Auge ist und die dichterischen Gegenstände der Epopoe oft in altersgrauer Vorzeit spielen, wo wir alles gewissermassen nur durch einen Nebel sehen (p. d. l. l. II. p. 271 ff). Trotzdem darf der Gegenstand nicht ganz auf Erdichtung beruhen. Wenn er aber etwas von der Lebhaftigkeit und Stärke der Wirklichkeit annehmen soll, so muss die Hauptidee glaubwürdig sein und wenn irgend möglich, einmal der Wirklichkeit angehört haben (p. d. l. l. II. p. 325—327). Was die Personen der Handlung betrifft, so müssen nicht mehr und weniger auftreten, als das Bedürfnis der Handlung erfordert, d. h. als nötig sind, damit die Hauptperson ihren Zweck erreicht (p. d. l. l. t. II. 297). Der sittliche Charakter der Personen muss dagegen, wie Aristoteles, den Batteux hier anführt, ausführt, fünf Anforderungen genügen (p. d. l. l. t. II. p. 302 ff).

1) Sie müssen gut sein. (Les Moeurs seront bonnes p. d. l. l. t. II. 302 ff). Ihre Güte*) soll immer einiger

*) Batteux versteht hier unter der Güte des Charakters, wenn wir die Erklärung p. d. l. l. II. p. 304 für seine eigene Ansicht halten dürfen, die Übereinstimmung des sittlichen Lebens mit dem natürlichen Gesetz, welches die Tugend vorschreibt, und das Laster verbietet. Er definiert diese Güte als eine gewisse Rechtschaffenheit der Seele, welche den Menschen zu Gerechtigkeit und Wohlwollen veranlasst, sich aber andererseits auch mit Verbrechen verbinden kann, vorausgesetzt, dass diese durch Thorheit, Schwäche oder Übereilung veranlasst werden.

Verfehlungen fähig sein, die dadurch entstehen, dass ihre Tugenden durch Übertreibung in Fehler umschlagen. Da wo der Dichter schlechte Charaktere schildern muss, soll das moralisch Böse gemildert werden, indem es 1) aus einem Übermass heroischer Eigenschaften entspringt und 2) in dem Motiv oder dem Grundsatz der Handlungen der Personen ein Umstand vorhanden ist, der das Furchtbare abschwächt (p. d. l. l. II. p. 307).

2) Die Charaktere müssen angenehm (convenables) sein, d. h. jede Person muss so reden und handeln, wie es Alter, Geschlecht und Stand verlangen, ihrem Charakter, ihren Leidenschaften und Lebenslagen entsprechend und im Einklang mit dem ganzen Rahmen ihrer Umgebung (p. d. l. l. II. p. 308).

3) Die Charaktere müssen getroffen sein, »les moeurs seront ressemblantes, ὁμοιον« (p. d. l. l. t. II. p. 308), d. h. es muss jeder einzelnen Person eine Eigenschaft zukommen, welche sie zu einem Charakterkopf macht, zu einer Gestalt, die sich von tausend anderen unterscheidet. Es sind die individuellen Charakterzüge, die sich in entsprechenden Handlungen äussern und an denen man den einzelnen Helden von dem andern unterscheidet (p. d. l. l. II. p. 308 ff).

4) Die Charaktere müssen sich gleich sein (égales). Sie müsen immer ihren besonderen Farbenton beibehalten und dürfen nicht von einer Art in die andere übergehen. Die Dichter überschreiten zwar oft bei den Steigerungen diese Grenze, besonders dann, wenn es sich um einen Ausbruch heftiger Leidenschaften handelt,

in dem auch der Weiseste seine ursprüngliche Sinnesart verleugnet, aber sie sollen sich doch bei jedem Wort und jedem Zug fragen, ob sie wirklich der Rolle ihrer Helden angemessen sind (p. d. l. l. II. p. 309 ff).

5) Die Charaktere der einzelnen Personen müssen verschieden sein, damit sie sich gegenseitig ins rechte Licht setzen. Sie können auf drei Arten verschieden sein; 1) indem sie nur verschiedene Grade (dégres) derselben Grundeigenschaft vertreten, wie Ajax, Diomedes, Achill und Hector und alle die männliche Stärke in verschiedenen Stufen zeigen, 2) indem eine neue Eigenschaft hinzugesetzt wird, ohne dass diese indessen die herrschende ist, wie z. B. Achill leidenschaftlicher, Hector menschlicher ist, 3) durch die Antithese, indem der eine das Gegenteil vom andern ist. Die letzte Art findet Batteux indessen mehr glänzend als wirkend, weil der Geist, wenn er die eine Seite erkennt, schon weiss, was er auf der andern finden wird (p. d. l. l. II. p. 313—314).

Die nach diesen Regeln verfasste Epopoe, in der die Götter und Heroen, die das Wunderbare repräsentieren, eine Hauptrolle spielen, hat nun nach Batteux den Zweck, ehrfürchtige Bewunderung zu erregen, d. h. die Seele des Menschen zu erheben, so dass sie mit grösseren Gedanken und edleren Empfindungen erfüllt wird (l. b. a. p. 276 u. 289, 290). Um diesen Effekt zu erzielen, kann die epische Poesie, wie Batteux nach Aristoteles ausführt, drei verschiedene Formen der Erzählung anwenden (que peut prendre la poesie dans sa manière

de raconter p. d. l. l. II. p. 332). In der ersten Art zeigt der Dichter nicht sich selbst, sondern nur seine handelnden Personen, die er vor uns erscheinen lässt. In der zweiten zeigt der Dichter sich selbst, indem er die handelnden Personen zurücktreten lässt. Die dritte Art ist gemischt, indem der Dichter die handelnden Personen, nicht sich selbst auftreten lässt, sondern nur ihre Reden anführt, die er ihnen in den Mund legt. Diese letztere Art hält Batteux für ausserordentlich geeignet, die Erzählung zu beleben und ihr einen dramatischen Charakter zu verleihen, denn eine Erzählung, die sich immer in derselben Form bewegt, würde einen höchst ermüdenden Eindruck auf den Leser machen, weshalb selbst Geschichtsschreiber diesen Kunstgriff nicht verschmäht haben (p. d. l. l. II. p. 333 ff). Diese Vorschriften, welche Batteux über die Form der epischen Dichtung giebt, sind eine nähere Ausführung der Definition, nach der die Epopoe eine poetische Erzählung ist. Die Eigenschaften, welche die Erzählung eines geschehenen Ereignisses verlangen, sind Kürze, Klarheit, Wahrscheinlichkeit. Der Schmuck der Erzählung besteht in Gedanken, Ausdrücken, rhetorischen Figuren, Anspielungen, Allegorieen und den übrigen Elementen, welche besonders unter dem Begriff poetisch zusammengefasst werden. Weil das Epos für den Geist und nicht für das Auge schildert, das in diesen Punkten weit empfindlicher ist, hat der Dichter in der Ausführung seiner Erzählung eine sehr grosse Freiheit und kann Zeit und

Ort nach Belieben durchlaufen und Objekte aller Art, auch die grausigen und abschreckenden darstellen. (p. d. l. l. II. p. 315 ff.) Die epische Erzählung beginnt mit der Ankündigung des Inhaltes und der Anrufung einer Gottheit, welche der Dichter bittet, ihm die übernatürlichen Gründe eines Ereignisses mitzuteilen. Die Ankündigung des Inhalts muss einfach, deutlich, ohne Gekünsteltes und ohne Stolz sein, die Anrufung kann in einem sehr erhabenen Stile geschehen. (p. d. l. l. t. II. p. 318 u. 319.) Poetisch wird das Epos durch Lügen und Erdichtungen. (p. d. l. l. t. II. p. 319.)

Was nun die Kunst des epischen Gedichtes in der Handlung und in ihren Teilen betrifft (artifice du Poeme epique dans les choses p. d. l. l. II. p. 321), so muss der Dichter erst den Stoff betrachten, den er behandeln will und ihn einteilen, sich zurecht legen und die Mittel zum Endzweck stimmen. (les moyens avec le fin) (p. d. l. l. II. p. 322.) Aber wenn der Dichter auch alles selbst erfindet und erschafft, er hat doch schliesslich nur aus einer Quelle, der Natur geschöpft. (p. d. l. l. t. II. p. 321—328.) Die epische Poesie befolgt in ihrer Darstellung nicht den regelmässigen Gang der Ereignisse wie die Geschichtsschreibung, welche direkt und ohne Abschweifung auf ihr Ziel losgeht. Sie versetzt den Leser mitten in den Verlauf der Dinge, beginnt manchmal unmittelbar vor dem Ende und benutzt eine passende Gelegenheit, um auf die Entwickelung der ersten Ursachen zurückzukommen. Was schliesslich den Stil und die Verse des epischen Gedichtes anlangt, so

lassen sich darüber keine allgemeinen Regeln geben; denn eben durch die Anwendung richtiger Ausdrücke unterscheidet sich der wahre Dichter von dem, welcher es nicht ist. Wenn es sich darum handelt, die Güte eines Verses zu beurteilen, so muss, wie Batteux nach Denys von Harlikarnass ausführt, alles darin ebenso gedrängt, ebenso richtig und ebenso einheitlich sein wie in der Prosa. Im einzelnen zeigt Batteux noch an einem Gedichte aus Boileau wie der Stil und auch die Verse in einem wirklich guten Gedicht beschaffen sein müssen. (p. d. l. l. II. p. 336 ff.)

Die dramatische Poesie.

(p. d. l. l. t. III. p. 1—209.)

Während das Epos durch die Erzählung der Handlung nachahmt, kann man das Drama definieren als die Nachahmung einer Handlung durch eine Handlung. (p. d. l. l. t. IV. III. p. 5.)

In jedem Drama giebt es sechs Teile, die Handlung oder Fabel, die Charaktere, die Gedanken, den Stil, den Vortrag und die Darstellung; das sind die Teile der Qualität, wie Aristoteles sie nennt. Von diesen unterscheidet Aristoteles die der Quantität, welche sind: Exposition, Unternehmen der Handlung, Anstrengung um die Hindernisse zu besiegen, und die Katastrophe (p. d. l. l. t. III. p. 6.) Wir sprechen zuerst von der dramatischen Handlung.

Sie muss immer eine bestimmte Ausdehnung haben, damit man die einzelnen Teile wie bei einem Gemälde miteinander vergleichen kann, indem man sie nacheinander zum Mittelpunkt und zum Ende der vergleichenden Betrachtung macht. Dies wäre weder bei zu grosser Kürze, noch bei zu grosser Länge möglich, weil im ersteren Falle die einzelnen Teile zu eng aneinander gedrängt und ineinander verschlungen wären, während sie im zweiten Falle wegen ihrer zu grossen Länge keine Vergleichung gestatten. (p. d. l. l. t. II. p. 7.) Die Handlung muss ein geschlossenes Ganzes bilden, d. h. einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, eine Forderung, durch welche »actions momentanées ausgeschlossen sind. (p. d. l. l. t. III. p. 8.) Die Handlung muss, sagt Aristoteles, eine Einheit bilden wie ein lebendes Wesen, indem ihre Teile zugleich Glieder sind, die durch das im Ganzen herrschende Prinzip Leben, Empfindung und Bewegung erhalten (p. d. l. l. t. III. p. 8). Sie muss ferner einen dramatischen Knoten enthalten und eine Auflösung, das heisst, es muss Hindernisse geben, die durch Anstrengungen oder List zu besiegen sind. Eine Handlung ohne Knoten ist fast stets ohne Interesse, weil er die Schwierigkeiten steigert, welche die Leidenschaften erregen. Batteux unterscheidet einen Hauptknoten und untergeordnete Knoten. (p. d. l. l. t. II. p. 226.) Was die Auflösung des Knotens betrifft, so verlangt Batteux, dass sie am besten in der Handlung selbst liegt, dass sie ähnlich sein muss, und dass sie durch irgend ein Ereignis unvor-

hergesehen sein muss. Im Drama ist die Handlung beschränkter als im Epos. Sie unterliegt fünf verschiedenen Beschränkungen.

1) Bezüglich der Zeit (la durée). Während die Handlung im Epos Tage und Jahre umfassen kann, muss sich die Handlung des Dramas in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden abspielen. Diese Vorschrift ist eigentlich schon eine Milderung der Regel, nach der die dramatische Handlung nicht länger dauern darf, als ihre Aufführung auf der Bühne. Die Notwendigkeit (rigueur) einen dramatischen Stoff in so engen Grenzen abzuhandeln, hat dies Zugeständnis (adoucissement p. d. l. l. t. III. p. 9.) gemacht. Der Dichter muss natürlich besondere Kunst aufbieten, um diesen Fehler (défaut) zu verbergen; er thut dies, indem er eine ganze Nacht in einen Zwischenakt verlegt und mit der übrigen Zeit, die er zu viel hat, in ähnlicher Weise bei den anderen Zwischenakten verfährt. Die im einzelnen Akt dargestellte Handlung muss dagegen mit der Zeit ihrer Darstellung im Einklang stehen. Unter Umständen können dagegen auch hier Erleichterungen eintreten, indem eine halbe Stunde sehr wohl bisweilen eine ganze vertreten kann. (p. d. l. l. t. III. p. 9 ff.)

2.) Die dramatische Handlung ist auch beschränkt bezüglich der Wahl ihrer Gegenstände, sofern unmögliche, grauenvolle und widersinnige Dinge, die sich im Epos zutragen dürfen, auf der Bühne keinen Platz haben, weil man die Sache sieht und das Auge nichts verzeiht. »Cela est si vrai, qu'on y met en récit ce

qui ne pourroit réussir en spectacle: ce qu'on ne pourroit croire si on le voyoit, on le croit, parcqu'on ne le voit pas.« (p. d. l. l. t. III. p. 10.)

3) Die dramatische Handlung ist in ihrer Ausdehnung beschränkt. Der Leser liest ein episches Gedicht gemäss den Augenblicken der Musse und bricht ab, wenn er keine Musse mehr hat. Sein Interesse ist ein begrenztes. Der Zuschauer im Drama nimmt dagegen lebhaften Anteil und ist nicht eher befriedigt, ehe er den Schluss der Handlung gesehen hat. Daher hat eine Tragödie auch keinen grösseren Umfang als 1500 Verse. (p. d. l. l. t, III. p. 10.)

4) Die Handlung des Dramas ist auch bezüglich des Ortes beschränkt. Das Epos kann seine Handlung auf der Erde, im Himmel oder in der Unterwelt spielen lassen, die Beratung einer Sache an einem Ort und ihre Ausführung an einem anderen schildern. »la pensée du lecteur se porte partout avec la même facilité.« (p. d. l. l. t. III. p. 11.) Das Drama kann seinen Ort nicht verändern, ohne die Dekoration zu wechseln, wodurch alle Illusion zerstört werden würde; und wenn es die Dekoration nicht änderte, so müsste bald derselbe Raum als ein Tempel und bald als ein Garten angesprochen werden, obwohl er derselbe geblieben ist. Diese Regel ist geeignet den Dichtern viel Zwang zu verursachen. Höchstens könnte man mit Corneille den Ort der Handlung nicht zu genau bezeichnen und nur im allgemeinen angeben, dass das Stück in Rom oder Athen spielt und das übrige der Phantasie des

Zuschauers zur Ausmalung überlassen. So haben wir drei Einheiten im Drama; die Einheit der Handlung, die Einheit des Tages und die Einheit des Ortes, die Despréaux in einem Vers folgendermassen charakterisiert.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.

(p. d. l. l. t. III. p. II. ff.)

Wir haben bisher die Regeln kennen gelernt, die für die Handlung selbst gelten. Ihrer Qualität nach betrachten wir noch kurz, was Batteux über die Charaktere, die Gedanken, die Diktion, den Vortrag und die Darstellung zu sagen hat. Es ist notwendig, dass die handelnden Personen einen moralischen Charakter haben, dass sie gut oder schlecht sind und es ist weiterhin nötig, dass die Handlung hervorgebracht wird durch diesen moralischen Charakter. Die Charaktere müssen in der Poesie nicht so geschildert werden, wie sie wirklich sind, die guten müssen besser und die schlechten schlechter als sie sind, gemalt werden. Die erste Art findet in der Tragödie, die zweite in der Komödie statt. (p. d. l. l. III. p. 24.) Aristoteles fordert als Eigenschaften von den Charakteren. 1.) dass sie gut und tugendhaft sind, (er spricht vom Tragischen, denn im Komischen müssen sie schlecht sein), 2.) dass sie sich eignen zu der Lage (condition) dem Geschlecht (sexe) und dem Schicksal (fortune), 3.) dass sie der Wahrheit ähnlich sind, 4.) dass sie gleichmässig sind. — (p. d. l. l. t. III. p. 23 bis

25.)*. Was die Gedanken und die Diktion betrifft, so bilden sie zusammen das, was man den Stil nennt. Dieser muss zu den Personen, die dargestellt werden, passen. Im allgemeinen muss der dramatische Autor in den Gedanken und der Diktion vermeiden 1.) die Sentenzen oder allgemeinen Sittensprüche, 2.) rednerischen Figuren überall, wo sie die Kunst fühlen lassen können (p. d. l. l. III. p. 27.) Jede Person, die redet, muss wenigstens einen scheinbaren Grund zum Reden haben. Etwaige Monologe müssen kurz sein, weil sie fast unnatürlich sind. Für den Dialog ist zu merken, dass man immer den Grund wissen muss, warum das Wort von einem Munde zum andern geht, (passe d'une bouche à une autre. p. d. l. l. t. III. p. 29.) Eine Hauptregel für die dramatische Deklamation ist für den Schauspieler, dass er ganz vergisst, dass er sich in einem Schauspiel befindet, dass er handeln muss, nur um zu handeln, nicht um zu gefallen. (p. d. l. l. t. III. p. 35.) Ein besonderes Gewicht ist ferner auf die Gesten zu legen. (p. d. l. l. III. p. 35.) Während die Deklamation für das Ohr berechnet ist, ist es die Repräsentation mehr für die Augen. Unter Repräsentation versteht Batteux die Angemessenheit des Ortes in der Handlung, der Kleider zu ihren Trägern etc. (p. d. l. l. t. III. p. 39.) In Kapitel 7 des ersten Teiles des III. Bandes der p. d. l. l. nimmt Batteux dann eine Vierteilung des Dramas vor, die für uns ohne prinzipielle Bedeutung ist, die wir hier deshalb nur

*) Vergl. hiermit, was Batteux über die Charaktere in der Prosa sagt. p. d. l. l. t. IV. p. 29—52.

kurz erwähnen. Die vier Teile des Dramas also sind: der Prolog, die Episode, der Exodus, der Chor. Dies sind nach Batteux die Haupteigenschaften der Quantität. (p. d. l. l. t. III. p. 46 u. 55.)

Da der Inhalt des Dramas sich als sichtbare Form vor unseren Augen abrollt, und wir über die Dinge, die wir vor uns sehen, weit strenger urteilen als über das, was wir hören, so muss für das Drama eine ganz besondere Art von Wahrscheinlichkeit nötig sein, damit wir an die Wirklichkeit der vorgeführten Dinge glauben können. Ueber den Begriff der dramatischen Wahrscheinlichkeit hat Batteux eine sehr subtile, logische Untersuchung angestellt, die sich allerdings mehr durch Künstelei und Spitzfindigkeit als Klarheit auszeichnet. Er geht dabei von dem aristotelischen Grundsatz aus, dass die wahren Dinge dargestellt werden müssen, nicht so, wie sie sich zugetragen haben, sondern so, wie sie sich haben zutragen sollen und die möglichen Dinge gemäss der WahrscheinlichKeit oder Notwendigkeit. »Aristote veut que dans le dramatique, les choses vraies soient présentèes, non telles qu'elles sont arrivées, mais telles qu'elles ont dû arriver; et les choses possibles, selon le vraisemblable ou le nécessaire.« (p. d. l. l. t. III. p. 13.) Das Wahre und das Mögliche sind die beiden Gebiete, aus denen die dramatische Poesie ihre Stoffe schöpft. (p. d. l. l. t. III. p. 14.) Das Wahre ist das, was wirklich geschehen ist (ce qui est arrivé); das Mögliche das, was nicht geschehen ist (p. d. l. l. t. III. p. 13.) So sind das Wahre und das Mögliche die

beiden Quellen (fonds), aus denen die dramatische Poesie all ihren Stoff, welchen sie anwendet, schöpft; aber es giebt fünf verschiedene Arten, um das Wahre und das Mögliche herauszuholen und anzuwenden. (p. d. l. l. t. III. p. 14.)

1) Eine so beschaffene Sache ist so geschehen. (Telle chose est arrivé ainsi). Dies ist das Wahre im einfachen und historischen Sinne, welches der Dichter, so wie es ist, unter der Bedingung gebrauchen kann, dass die Natur es schon nach den Regeln der Kunst gestaltet hat. Auch in diesem Falle bleibt der Dichter noch Dichter; denn selbst wenn der Stoff mit allen Personen und Nebenumständen fertig gegeben ist, so muss er noch alle Details, das ganze Colorit der Darstellung aus eigenen Mitteln hinzuthun und näher ausführen. Solche Stoffe haben zwar eine ihrer Wahrheit entspringende, überzeugende Kraft, die grösser ist als die einer reinen Erdichtung, aber es ist doch schwer, wahre Gegenstände von der Beschaffenheit zu finden, wie die Kunst sie verlangt. Beispiele für diese Klasse sind Racine's Athalie und Esther. (p. d. l. l. t. III. p. 14 u. 15.)

2) Der so beschaffene Fall, welcher sich zugetragen hat, hatte sich so zutragen sollen. (Telle chose arrivée a dû arriver ainsi.) Der Dichter hat das Recht das Wahre seines Stoffes auszudehnen, neues hinzuzuthun und anderes fortzulassen, den geschichtlichen Verlauf von neuem zu konstruieren, so dass die Geschichte aus seinen Händen von dem Glanz des Genies und der

Kunst verschönt hervorgeht. Er macht in diesem Fall nur von dem ihm zustehenden Recht der Erdichtung Gebrauch und schildert die Sache wie sie sich hätte ereignen können. Ein Beispiel hierfür ist Corneille's Heraclius. (p. d. l. l. t. III. p. 15. ff.)

3) Der so beschaffene Fall, welcher niemals eingetreten ist, hat sich ereignen können. (Telle chose qui n'est point arrivée a pu arriver.) Dies betrifft den zweiten Teil der Aristotelischen Regel, welcher sich auf die erdichteten Dinge bezieht, die nur aus der möglichen Welt genommen werden können. Dabei giebt es nach Batteux sechs Arten der Möglichkeit. 1. Die absolute und metaphysische Möglichkeit, 2. die relative Möglichkeit, 3. die wirkliche Möglichkeit, 4. die anscheinende Möglichkeit, 5. die natürliche Möglichkeit und 6. die übernatürliche Möglichkeit.

4) Es ist wahrscheinlich, dass der so beschaffene, mögliche Fall eingetreten ist. (Jl est vraisemblable que telle chose possible soit arrivée p. d. l. l. III. p. 16 f.) In diesem Fall handelt es sich um die wahrscheinliche Möglichkeit, welche zwar nicht streng bewiesen werden kann, welche aber den Umständen und den Begriffen, die man von der Sache hat, entspricht. So ist es nach Batteux möglich und wahrscheinlich zugleich, dass unter den vielen Königen des vor Troja liegenden Griechenheeres ein Streit ausbricht. »Voilà le possible selon le vraisemblance.« — In Bezug auf das Wahrscheinliche kann man zwei Arten unterscheiden, das gewöhnliche und ungewöhnliche Wahrscheinliche, die

Batteux folgendermassen charakterisiert: »le premier qui arrive plus souvent que son contraire; l'autre qui arrive plus rarement, mais qui toutefois quand il arrive, n'est point regardé comme un prodige.« (p. d. l. l. t. III. p. 17.)

5) Es ist notwendig, dass der so beschaffene mögliche Fall eingetreten ist. (Jl est nécesaire que telle chose est possible soit arrivée.) Die dramatische Handlung, welche einen Anfang, einen Fortgang und ein Ende hat, muss zwar in allen diesen Teilen wahrscheinlich sein, aber sie kann nur in den letzten beiden notwendig sein. Der Dichter soll die ersten Grundlagen seiner Handlung auf die wahrscheinliche Möglichkeit gründen und das, was darnach kommt, soll sich als notwendige Folge des voraufgegangenen ergeben. (Voilà le possible selon le nécessaire p. d. l. l. t. III. p. 18.)

Die dramatische Dichtung zerfällt in drei Klassen, die Tragödie, die Oper und die Komödie.

Die Tragödie unterscheidet sich nach Batteux dadurch vom Epos, dass sie eine Handlung darstellt, während das Epos erzählt. (l. b. a. p. 296.) In dem 3. Band der »principes de la litterature« führt Batteux die Definition des Aristoteles für die Tragödie an. Danach ist sie die dramatische Nachahmung einer edlen und unglücklichen Handlung, welche uns das angenehme Gefühl des Schreckens und Mitleids einflösst ». . . la Tragédie est l'imitation dramatique d'une action noble et malheureuse, qui nous donne le plaisir de

terreur et de la pitié.« (p. d. l. l. III. p. 57.) Sonst teilt sie die Haupteigenschaften der Epopoe, die Grösse und die Bedeutsamkeit der Handlung. Die Tragödie ist ferner, wie Batteux im Anschluss an Aristoteles lehrt, die Nachahmung einer heroischen Handlung, (il peut y avoir aussi deux espèces de Tragédie, l'une héroique, qu'on apelle simplement Tragédie l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle lyrique où: Opéra. (l. b. a. p. 291.) Heroisch ist eine Handlung dadurch, dass die moralischen Eigenschaften der Sache, ob Tugenden oder Laster ist nebensächlich, bis zu einer ungewöhnlichen Höhe gesteigert sind, oder wenn der Gegenstand, um den es sich dreht, von einer ausserordentlichen Bedeutung ist, wie bei einem Thronwechsel. (p. d. l. l. t. III. p. 67.) Batteux ist daher auch der Ansicht, dass bürgerliche Stoffe nicht auf die Bühne gebracht werden dürfen, weil sie zwar tragisch aber nicht heroisch sein können. »Qu'un homme pauvre et obscur tombe dans le malheur, à peine sa chûte est-elle sensible; il, étoit si près du lieu où il est tombé; la disparité rassure tout ce qui est au-dessus de lui, mais que ce soit un roi puissant, heureux, la disparité même augmente la terreur et la pitié: je suis homme comme lui, mais il étoit plus riche, plus puissant que moi, . . (p.d. l. l. t. III. p. 66—69.) Daher kann die Tragödie das vollkommen Tragische nur in der Sphäre der gekrönten Häupter finden. (l. b. a. p. 171.) Die Könige sind zwar Menschen wie wir, aber die steile Höhe, auf der sie stehen, macht ihren Sturz erschütternd, und

der Raum, den ihre Grösse einnimmt, lässt nach ihrem Fall eine grössere Leere zurück. (p. d. l. l. t. III. p. 68 u. 69.) Die Wirkung des Tragischen liegt nicht darin, dass die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird.` Das tragische Unglück eines Menschen, das auf der Bühne dargestellt wird, ruft in dem Herzen des Zuschauers die Affekte der Furcht und des Mitleids hervor. »Elle nous montre un homme malheureux, qui ne mérite point de l'être, ce qui, produit la pitié; un homme dont le malheur peut aisément tomber sur nous, ce qui inspire la terreur.« p. d. l. l. t. III. p. 70.) Diese Empfindung ist keine unangenehme, weil die seelische Bewegung durch das Bewusstsein von der Unwirklichkeit des auf der Bühne dargestellten abgeschwächt wird und weil der glückliche Zuschauer einen für sich angenehmen Vergleich zwischen dem Unglück des tragischen Helden und seinem eigenen Wohlbefinden ziehen kann. Andrerseits hat die Tragödie eine moralische Wirkung, weil sie den Menschen durch den Anblick fremden Leides zum Ertragen des eigenen fähiger macht, und in ihm die Empfänglichkeit für das Unglück anderer weckt und ihm dadurch einen Anteil zu thätiger Nächstenliebe giebt. Die Person nun, welche handelt, oder gegen die man handelt, kann schlecht oder gut oder keins von beiden (le milieu) sein (p. d. l. l. III. p. 71.) Die Handlungsweise eines schlechten Menschen muss, um tragisch zu wirken, gross und erhaben sein. Doch darf der Schlechte nicht endgültig den Sieg davontragen, er muss vielmehr unterliegen und die Guten müssen triumphieren, d. h. sie

müssen triumphierend zu Grunde gehen. Tragisch ist eine Handlung auch dann, wenn ein Freund im Begriff ist den Freund zu töten, ihn aber im letzten Augenblicke wiedererkennt. Die Tragik wird noch erhöht dadurch, dass der Freund den Freund wirklich tötet, aber zu spät seinen Irrtum einsieht; endlich ist es tragisch, wenn ein Freund bewusst gegen den Freund vorgeht.

Eine der Hauptforderungen des Aristoteles für die Tragödie ist, wie wir schon sahen, dass sie Furcht und Mitleid erregen soll. Die Katharsis dieser Leidenschaften, von der Aristoles spricht, besteht darin, dass von den durch das tragische Schauspiel erregten Gefühlen alles, was unter oder über dem rechten Masse bleibt, ausgeschieden wird, dass also die Furcht nicht in Kleinmut, das Mitleid in Schwäche ausartet. (p. d. l. l. t. II. p. 77—83.)

In der Epopoe tritt das Grosse in zwei Formen auf, als das Wunderbare und das Heroische und dementsprechend giebt es auch in der Tragödie zwei Abarten, die eigentliche Tragödie, in der das Heroische herrscht und das lyrische Schauspiel oder die Oper, in der das Wunderbare die Grundlage angiebt.

Die Oper ist ein lyrisches Schauspiel, in dem die Götter, mit allen Kennzeichen ihrer übernatürlichen Macht ausgestattet, die handelnden Personen sind. (l. b. a. p. 291—394.) Die Handlung muss daher, um wahrscheinlich zu werden, wunderbar sein, indem die göttlichen Personen durch Sprache und Handlung ihr

überirdisches Wesen offenbaren. (l. b. a. p. 282.) In den Charakteren der Götter soll das Anmutigste und Schönste, was es in der Natur und dem Menschengeschlechte giebt, vereint sein, damit wir die von der Kunst dargestellten Wesen für wirkliche Götter halten können. »Le poète choisit ce qu'il connoît de plus beau et de plus touchant dans la Nature dans les Arts dans tout le genre humain« l. b. a. p. 293). Dem Gegenstand der Handlung muss eine wirkungsvolle Musik entsprechen, die die Worte begleitet (c'est la musique, la plus touchante qui accompagne les paroles l. b. a. p. 293.)

Die Komödie (l. b. a. p, 300—307 p. d. l. l. III. p. 163—208) ist die Darstellung einer bürgerlichen Handlung (la matière de la comédie est la vie civile l. b. a. p. 301), die der Dichter von ihrer lächerlichen Seite schildert. Den Begriff des Lächerlichen erklärt Batteux als den Widerspruch, in dem sich bei einem Menschen sein Charakter mit dem was seine gegenwärtige Lage erfordert, befindet (ce seroit une discordance de l'état avec les moeurs. l. b. a. p. 302.)

Das Lächerliche in der Poesie wird in einem gewissen grotesken Komischen bestehen, das der Wahrheit beigegeben ist. Alles zeichnet sich in der Komödie durch Uebertreibung aus. Da giebt es eine Uebertreibung der Kleidung, eine Uebertreibung in dem Spiel der handelnden Personen, eine Uebertreibung in der Komposition des Dichters, welcher die Charaktere, Situationen, Effekte, Reden mehr oder weniger überlädt (charge p. d. l. l. t. III. p. 166—167.)

Gemäss den Gegenständen, welche sie nachzuahmen sich vorsetzt, giebt es in der Komödie drei verschiedene Arten. — Die eine ist die geistvolle Komik, die nur den Verstand beschäftigt, in der alles der Sitte und dem Anstand entspricht, (l. b. a. p. 303.) Die zweite Art steht tiefer und ist dem Geschmack des gewöhnlichen Volkes angemessen; Lakaien und Zofen spielen darin die Hauptrollen. (l. b. a. p. 304.) Als eine dritte Art der Komödie kann man die rohe Farce auffassen, die nur dem Geschmack des Pöbels schmeichelt. Die beste Art der Komödie ist nach Batteux diejenige, die alle Gattungen des Lächerlichen in sich vereint,« C'est probablement dans la réunion de ces quatre points, de la difformité, de l'exagération, du risible, et du riant, que réside ce que les Latins appelloient Vis comica, force comique. (p. d. l. l. t. III. p. 168.)

Die lyrische Poesie. (p. d. l. l. t. III. p. 213—298. l. b. a. p. 316 ff.)

Wenn man das Prinzip der Nachahmung der schönen Natur auf die lyrische Dichtung anwendet, so könnte es scheinen, als ob sie nicht mit diesem Grundsatz im Einklang steht und eine Ausnahme bildet. Denn ist sie nicht ein Schrei des Herzens, eine Begeisterung (élan), wo die Natur alles macht und die Kunst nichts? Ist da nicht alles Gefühl, Feuer, Trunkenheit? Und tragen demnach die lyrischen Gedichte, die ohne Frage wahre Kunstwerke sind, auch den Charakter der Nachahmung? (l. b. a. p. 316).

Batteux sieht sich genötigt, diese Frage teilweise zu verneinen. Auf den Einwurf Schlegels, dass der Dichter vielmehr wirkliche Gefühle bringt als dass er nachahmt, erwidert Batteux, dass die Gefühle erdichtet (feint) sein können, ebenso wie die Handlungen, dass sie einen Teil der Natur bilden. Alsdann ist aber, führt Batteux weiter aus, die Lyrik, ob erdichtet oder wahr, stets den Regeln der poetischen Nachahmung unterworfen. Alle Gefühle, die zum Ausdruck gelangen, müssen wahrscheinlich, ausgewählt, ebenso vollkommen sein, als es in ihrer Art möglich ist (l. b. a. p. 317 Anm.) In den heiligen Gesängen sagt er, findet sich allerdings nichts von Nachahmung, aber sie sind auch nicht die Erzeugnisse des Dichters selbst, vielmehr ist es Gott, der dem Moses seine Gesänge diktiert, er ist der Meister, der in ihm wirksam ist (l. b. a. p. 321). »La poésie lyrique pourroit être regardée comme une espèce apart; sans faire tort au principe où les autres se réduisent. Mais il n'est pas besoin de la séparer: elle entre naturellement et même nécessairement dans l'imitation; avec une seule différence qui la caractérise et la distingue; c'est son objet particulier.« (l. b. a. p. 323.)

Die anderen Gattungen der Poesie haben Handlungen zum Gegenstand, der eigentliche Gegenstand der Lyrik ist dagegen die Welt der Gefühle und Leidenschaften. »Les autres especes de Poésie ont pour objet principal les actions: la Poësie lyrique est toute consacrée aux sentiments, c'est sa matière, son objet

essentiel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frèmissant, qu'elle s'insinue peu à peu et nous echauffe sans bruit, que ce soit un aigle, un papillon, une abeille; c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte.« (l. b. a. p. 323.) Sobald in der Poesie die Schilderung eines Seelenzustandes, eine Empfindung eintritt, wird sie lyrisch, und es handelt sich nur darum, ihr die passende Form zu geben, damit sie in Gesang umgesetzt werden kann (l. b. a. p. 326.)

Die Lyrik hat die Gefühle oder die Nachahmung der Leidenschaften zum Gegenstand. Der lyrische Dichter soll sich ganz einem Gefühle hingeben, er muss sein Herz begeistern »Dans le lyrique, qui est livré tout entier au sentiment, il doit échauffer son cœur, et prendre aussitôt la lyre.« (l. b. a. p. 327.) Wenn er ein lyrisches Gedicht verfassen will, muss er ein grosses Feuer der Begeisterung entfachen; wenn er sanftere Töne anschlagen will, muss er mit weniger Glut verfahren. (l. b a. p. 327). Wenn es sich bei dem Gegenstand der lyrischen Gedichte um wahre und wirklich empfundene Gefühle handelt, so ist dies ein Vorteil für den Dichter in ähnlicher Weise, wie es dem Drama von Nutzen ist, wenn der Stoff schon von der Geschichte überliefert ist, so dass er mit nur kleinen Aenderungen verarbeitet werden kann. Dann braucht die dichterische Nachahmung nur noch auf Gedanken, Ausdruck und Harmonie Rücksicht zu nehmen. Wenn der Dichter sich nicht in einer Situation befindet, die die lyrische Empfindung von selbst hervorbringt, so muss er künstlich solche in sich erzeugen, welche den wahren ähnlich sind und

von seinem Recht des Erdichtens Gebrauch machen. Wenn er sich in dem rechten Zustand poetischer Begeisterung befindet, soll er dichten; denn dann ist er erst inspiriert (l. b. a. p. 327—328.) Dies gilt von allen Abarten der lyrischen Dichtungen.—»C'est ainsi que ce sont faites les odes sacrées, les héroiques, les morales, les anacréontiques; il a fallu éprouver naturellement ou artificiellement, les sentiments d'admiration, de reconnoissance, de joie, de tristesse, de haine, qu'elles expriment« (l. b. a. p. 25[illegible]). Aber auch das Wirkliche in seiner Poesie wird der lyrische Dichter mit Erdichtetem verbinden, weil die Erdichtung die Wahrheit verschönt und die Wahrheit der Erdichtung Glaubwürdigkeit verleiht. (l. b. a. p. 329.) Mag die Poesie in dieser Weise die Bewegung des Herzens besingen, mag sie Götter oder Menschen reden lassen, sie ist immer ein Gemälde der schönen Natur (une image artificielle, un tableau dont le vrai et unique mérite consiste dans le bon choix, la disposition, la ressemblance. (l. b. a. p. 329.)

Die lyrische Poesie zerfällt in zwei Klassen, die von der Ode und als Anhängsel (comme une dépendance) von der Elegie gebildet werden. (p. d. l. l. t. III. p. 295.) Beide Klassen haben denselben Gegenstand mit dem Unterschied, dass die Ode alle Arten und Stufen des Gefühlslebens umfasst, während die Elegie sich auf die Gefühle sanfter Freude und Trauer beschränkt. (p. d. l. l. III. p. 295.) Die Ode zeichnet sich dadurch aus, dass in ihr gewisse Abschweifungen,

Seitensprünge, eine gewisse Unordnung erlaubt ist, welche freilich nur dazu dienen dürfen, um den Gegenstand mannigfaltiger, lebhafter und reicher zu gestalten, ». . . à varier, animer, enrichir le sujet.« (p. d. l. l. t. III. p. 231.) Die Ode darf nicht mehr als eine mässige Ausdehnung haben (une étendue médiocre p. d. l. l. t. III. p. 231.), da sie ganz Gefühl ist. Es muss ferner eine Einheit des Gefühles in ihr enthalten sein (unité de sentiment), ebenso wie es im Epos und Drama eine Einheit der Handlung giebt. (p. d. l. l. t. III. p. 231 u. 232.) Die Ode, wie sie in der französischen Litteratur auftritt, hat zwei besondere Formen entwickelt, die Ode im eigentlichen Sinn und die Cantate, welche dazu bestimmt ist, im Gesange vorgetragen zu werden. Bei der Ode im eigentlichen Sinn hängt die Auswahl (assortiment) und Zahl der Verse von der Wahl des Dichters ab mit der Einschränkung, dass die erste Strophe die Regel für alle übrigen abgiebt. (p. d. l. l. t. III. p. 234.) Die Cantate besteht andererseits aus zwei verschiedenen Teilen, dem Recitativ und der Arie, die miteinander abwechseln. Das Recitativ stellt einen Gegenstand des Verstandes dar, die Arie eine Empfindung, welche die Betrachtung dieses Objekts erzeugt hat, und hieraus ergeben sich zwei Arten von Musik, indem die Musik des Recitativs sanfter und einfacher, und die der Arie lebhafter ist. (p. d. l. l. t. III. p. 235.) Man kann eine Reihe von verschiedenen Arten der Ode im engeren Sinn betrachten. Da giebt es solche, die dem Ruhm der Gottheit geweiht sind, heroische,

die den Ruhm grosser Menschen besingen, moralische, die den Ruhm der Tugend verkünden und schliesslich anakreontische, wo man die Vergnügungen besingt. (p. d. l. l. t. III. p. 242.) So hat Pindar den Ruhm der Helden verkündet, (p. d. l. l. t. III. p. 243—249.) Anacreon das Vergnügen und Amüsement (p. p. l. l. t. III. p. 250). Horaz hat in seinen Oden je nach den Gegenständen, den Ernst und Adel des Alceos und Stesichores, die Erhabenheit und die Glut Pindars, die Lebhaftigkeit der Sappho, die Weichheit und Lieblichkeit des Anacreon vereinigt. Aber er ist nicht so ursprünglich wie jene, wie denn überhaupt die Griechen reich geboren sind, die Römer mehr den Glückspilzen (gens de fortune) gleichen. (p. d. l. l. t. III. p. 253 u. 254.) In Frankreich hat Malherbe die Ode zuerst in ihrer Vollendung gezeigt. Er ist in der Folge der Vater des guten Geschmacks in der französischen, Poesie geworden. (p. d. l. l. t. III. p. 266.) Malherbe's Schüler war Racan, an dem Batteux die angenehme, fliessende Form lobt. Er war der Übersetzer von Psalmen. (p. d. l. l. III. p. 269 und 270.) Nächst Malherbe schätzt Batteux am meisten Rousseau, dem er Kraft seiner Verse, Schönheit seiner Reime und Gewalt seiner Gedanken nachrühmt. (p. d. l. l. t. III. p. 271.) In Kapitel IX bringt Batteux noch Betrachtungen über den 103 Psalm. (p. d. l. l. III. p. 274—294.)

Die Elegie war ursprünglich, wie Horaz sagt, auf die Klage (la plainte) beschränkt, später aber durfte sie auch den Ausdruck der Freude über errungene Erfolge

enthalten. (p. d. l. l. t. III. p. 295.) Von dem letzteren Falle möchte Batteux allerdings nicht behaupten, dass er dem Geschmack seiner Zeit entspräche. Die Elegie erhält ihre Bedeutung durch die Natur der sie beseelenden Empfindung und nicht durch ein bestimmtes Versmass. Batteux hält die antike Form der Elegie nicht recht für geeignet, den unregelmässigen Gang des leidenschaftlichen Schmerzes auszudrücken, weil bei den Alten der Name Elegie sich ebenso sehr an die Form des Gedichtes als an das Innerste der Gedanken hielt. Sie nannten elegisches Gedicht dasjenige, was in Hexametern oder Pentametern geschrieben war. Batteux bemerkt dazu: »L'élégie doit avoir les cheveus épars: elle doit être négligée, en habit de deuil triste.« (p. d. l. l. t. III. 297—297.)

Batteux hat nach der Betrachtung der lyrischen Poesie noch die Didaktik, zu der er die Satire und den Brief in Versen rechnet, (p. d. l. l. III. 301—374) sowie das Epigramm nebst den Inschriften behandelt (p. d. l. l. t. III. p. 379—453). In der didaktischen Poesie greift die Dichtung auf das Gebiet der Prosa über, will sie Gesetze der gesunden Vernunft darstellen. Ihre Hauptaufgabe ist zu belehren (l'instruction) (p. d. l. l. t. III. p. 302.) Sie muss mit dem Ausdruck und der Harmonie der Poesie Stoffe behandeln, die völlig lehrhaft sind. Man kann drei Arten von didaktischen Gedichten unterscheiden, die historischen, die philosophischen, welche sich auf das praktische Leben beziehen und die lehrhaften. (p. d. l. l. t. III. p. 305 u. 306.) Wie jedes Gedicht haben

auch die didaktischen einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Da der Stoff schon fertig vorliegt (la matiere étoit faite p. d. l. l. t. III. p. 304) und eine Dichtung nicht mehr nötig macht, so handelt es sich nur darum, ihn zu umkleiden. An allen didaktischen Werken ist daher nichts weiter poetisch als die Form, wenn auch mit der ganzen Darstellung bisweilen dichterische Elemente verflochten werden. (p. d. l. l. p. 304.) Die allgemeinen und besonderen Regeln, die Batteux (p. d. l. l. t. III. p. 311—317) dann noch für die didaktische Poesie giebt, beziehen sich hauptsächlich auf die Form.

Die Satire, die Batteux auch mit zur didaktischen Poesie rechnet, greift direkt die Laster der Menschen an. Sie ist nur eine Art Gedicht (une espèce de poëme), eigentlich nur eine in Verse gesetzte Rede. (p. d. l. l. t. III. p. 321—332.) Der Brief in Versen ist nur ein Brief, der an irgend eine Person gerichtet ist. Er hat seine Regeln wie der Brief und diese sind dieselben wie die des Briefstyles (p. d. l. l. III. p. 374.)

Das Epigramm dagegen ist ein interessanter Gedanke, glücklich und in wenigen Worten dargestellt, (p. d. l. l. III. p. 384) und enthält ausser Ideen, Urteilen und Vernunftsschlüssen auch die Empfindungen. Das Epigramm hat notwendigerweise zwei Teile. 1) Die Exposition des Gegenstandes, der Sache, die den Gedanken hervorgerufen hat und 2) den Gedanken selbst, den man auch die Pointe nennt, das, was den Leser interessiert. Die Exposition soll einfach, verständlich und klar sein, während der Gedanke frei

und ungezwungen ausgedrückt sein muss. (p. d. l. l. t. III. p. 384—385.) Batteux stellt daher folgende Definition des Epigramms auf, »une pensé interessante, présentée heureusement et en peu mots.« (p. d. l. l. t. III. p. 384.)

Bei der Didaktik ist die Nachahmung nur etwas Zufälliges (par hasard), da sie mehr oder weniger philosophische Lehren, Regeln, Kritiken enthält (p. d. l. l. t. III. p. 301.) Und daher hat Batteux sie auch nicht im ersten Band seines Werkes behandelt, wo er doch sonst auf auf alle Dichtungsarten näher eingeht.

Bei den Inschriften unterscheidet Batteux drei Arten, die eigentlichen Inschriften auf den Monumenten, die Medaillen und die Devisen. (p. d. l. l. t. III. p. 415.) Die Inschriften sind ein uraltes, durch die Natur gegebenes Mittel, um die Namen bedeutender Persönlichkeiten unsterblich zu machen. (p. d. l. l. t. III. p. 416—423.) Auf den Medaillen müssen die Inschriften kurz, fast rätselhaft sein und nur Hauptideen angeben. (p. d. l. l. t. III. p. 428.) Eine Devise endlich ist nach Batteux ein durch ein Bild oder durch allegorische Worte ausgedrückter Gedanke. (p. d. l. l. t III. p. 429.)

In Band IV und V seines Hauptwerkes behandelt Batteux noch eingehend die Redekunst und die Prosa. Beide gehören, wie wir bereits hörten, nicht zu dem genre der schönen Künste, von einer Nachahmung der schönen Natur kann füglich bei ihnen keine Rede sein. Sie gehören dem Gebiete der einfachen Nachahmung der Natur an. (p. d. l. l. IV. p. 3—13.) Es war in der

Hauptsache Aufgabe dieser Arbeit Batteux's ästhetisches Lehrgebäude in den Grundgedanken darzustellen, das heisst das Prinzip von der Nachahmung der schönen Natur in den schönen Künsten zu erörtern. Deshalb soll hier nur noch ganz kurz auf die Ausführungen Batteux's über Redekunst und Prosa hingewiesen werden. Beredsamkeit (eloquence) ist nach Batteux wohl zu trennen von der Redekunst (rhétorique). Das Talent der Redekunst heisst Beredsamkeit, die Kunst, welche die Beredsamkeit bilden hilft, heisst Redekunst. »Jl faut observer qu'il y a une grande différence entre le talent de l'oraison, et l'art qui aide à le former. Le talent s'appelle Eloquence; l'art Rhétorique: l'un produit, l'autre juge; l'un fait l'Orateur, l'autre ce qu'on nomme Rhéteur (p. d. l. l. IV. p. 14 u. 15.) Vier Hauptaufgaben (fonctions) hat der Redner stets zu erfüllen: 1) er soll die Dinge finden (trouver les choses), die er sagen muss, 2) er muss sie in eine angemessene (convenable) Ordnung bringen und 3) er muss sie auf die bestmögliche Weise ausdrücken (exprimer) p. d. l. l. t. IV. p. 15. 4) muss er achten auf die Kunst der Gesten, der Bewegungen und die Töne der Stimme. (p. d. l. l. IV. p. 20.) Aufgabe des Redners ist zu überreden und, um dies zu können, muss er beweisen, gefallen, rühren (p. d. l. l. t. IV. p. 21.) Man unterscheidet drei Arten der Beredsamkeit 1) das überzeugende genre (genre demonstratif), 2) das überlegende genre (genre déliferatif) und 3) das richtende genre (genre iudicaire). Das erste fasst in sich die Lobgesänge, Trauerreden, akademische Reden etc., im

zweiten rät man die Tugend und die dritte Art beschäftigt sich mit einem wirklichen oder anscheinenden Unrecht. Jede Rede umfasst drei Arten von Gedanken (sortes de penseés), das Auffassen (concevoir), das Urteilen (juger) und das Schliessen (raisonner). Hieran schliessen sich bei Batteux rein logische Erörterungen. (p. d. l. l. t. IV. p. 32—38) In Kapitel III wird über allgemeine Punkte (lieux) der Beredsamkeit gesprochen. Von dem Redner verlangt Batteux, dass sich in seiner Rede Rechtschaffenheit (probité) und Bescheidenheit (modestie) mit Wohlwollen (bienveillance) verbinde. Als viertes verlangt Batteux dann noch Klugheit (prudence) (p. d. l. l. t. IV. p. 49—52.) Der Redner muss ferner leidenschaftlich sein, denn nur durch Leidenschaften triumphiert die Beredsamkeit, nur durch sie regiert sie unsere Herzen (p. d. l. l. t. IV. p. 53.) Wie jedes Werk einen Anfang, eine Mitte und ein Ende enthält, so finden wir auch in der Rednerkunst einen Eingang (exorde), eine Erzählung (récit) oder Beweise und endlich einen Schluss. (p. d. l. l. t. IV. p. 60—73.) In Kapitel II spricht Batteux von der Erzählung und den rednerischen Beweisen (p. d. l. l. IV. p. 67—73.) Im Folgenden giebt Batteux noch eingehende Einzeluntersuchungen über den rednerischen Ausdruck (élocution oratoire (p. 74) über die Eigenschaften des Geschmackes (p. 87), über Redewendungen (tropes) (p. 98), über das Arrangement der Worte und Gedanken, über das Arrangement der Worte in Bezug auf die Zahl und Harmonie, über den Styl und die Arten des Styles,

über die Aussprache (prononciation) (p. 256). Der zweite Teil handelt von der historischen Erzählung (Récit historique p. d. l. l. IV. p. 293—344) und der letzte von dem Briefgenre (genre épistolaire p. 345).

Der V. Band enthält lediglich Vorschriften über den rednerischen Aufbau (construction oratoire). Batteux handelt da von dem natürlichen Arrangement der Worte in Bezug auf den Geist und in Bezug auf das Ohr, über Wahl und Folge der Worte, über den rednerischen Rhythmus, über die rednerische Harmonie, die besondere Konstruktion in der französischen Sprache, Ausführungen, die sich lediglich auf die Form der Redekunst beziehen.

6. Kapitel.

Der Endzweck der Kunst.

Die schönen Künste, die aus dem Schoss der Zufriedenheit und des Reichtums geboren sind, haben die Lust zum Endzweck. Eine der hauptsächlichsten Quellen des ästhetischen Vergnügens liegt in der vergleichenden Thätigkeit des Verstandes, der das Werk des künstlerischen Schaffens mit den Urbildern in der Natur vergleicht. Das Urteil, welches er darnach über den künstlerischen Gegenstand fällt, macht ihm darum ein desto grösseres Vergnügen, weil es ihm als eine Probe seines eigenen Scharfsinns erscheint. (l. b. a. p. 38 f.) Die schönen Künste, die dem menschlichen Geist an sich vollkommene Gegenstände vorführen,

erweitern und vervollkommnen dadurch die Begriffe des Verstandes, der schon zufrieden ist, wenn er Symmetrie und Anmut entdeckt. Das ästhetische Wohlgefallen ist also einerseits ein intellektuelles, das aus der Beschäftigung unseres Verstandes hervorgeht, andrerseits haben die Künste eine hohe moralische Bedeutung (l. b. a. p. 145), indem sie dem Herzen Vorteile zeigen, die sich auf die Erhaltung und Vollkommenheit unseres Wesens beziehen. Das, was in den schönen Künsten als der gute Geschmack erscheint und dort einen beherrschenden Einfluss ausübt, ist zugleich eine moralische Macht (l. b. a. p. 146.). In dieser Hinsicht bezeichnet Batteux den guten Geschmack als eine zur Gewohnheit gewordene Liebe zur Ordnung (l. b. a. p. 148). Es ist bei einer moralischen Handlung die Übereinstimmung der Teile unter einander und mit dem Ganzen ebenso notwendig wie bei einem Gemälde. Wo es sich also um moralische Gegenstände handelt, die Beziehung zu unserem Ich haben, tritt diese Liebe unter dem Namen der Tugend auf, während sie bei ästhetischen Gegenständen das ist, was man Geschmack nennt (l. b. a. p. 148 u. 149). Von den schönen Künsten gehen daher immer sittliche Wirkungen aus, und die Geschichte lehrt, dass die bürgerlichen Tugenden und die Humanität von ihnen abhängen. Es ist nicht möglich, dass selbst die ungebildetsten Menschen nicht eine gewisse Art von Ordnung, von Anstand und Feinheit annehmen, wenn sie täglich die Meisterwerke der Skulptur oder Malerei vor Augen sehen. (l. b. a. p. 142 u. 143.) Der Mensch

wird sich von selbst an die Tugend der Ordnung und an edle Empfindungen gewöhnen, und durch die von der Poesie geschilderten Tugenden wird in seiner Seele der Geschmack am Schönen und Wohlanständigen geweckt und genährt werden. (l. b. a. p. 143) Ein zweites Moment, das für die moralische Wirkung der Kunst in Betracht kommt, ist die Macht des Beispiels. Jeder, der sich mit den Werken der Kunst viel abgiebt, wird unmerklich sein Benehmen und seinen Charakter nach den Mustern bilden, die ihm die Künste unter Nachahmung der schönen Natur vorhalten. Der sittliche Einfluss der Kunst wird sich dann zuerst in den Äusserlichkeiten des Benehmens, in Sprache, Bewegung, und den Formen des gesellschaftlichen Lebens äussern und darnach auch auf den Geist seinen Einfluss ausüben, indem man sich bemüht den Gedanken eine richtige und natürliche Form zu geben, und gut, einfach und gerecht (droit) wird alsdann die Kunst erscheinen. Auf diese Weise wird das Grundgesetz des Geschmacks in Praxis umgesetzt, indem man Grobheit und affektiertes Wesen meidet und alles entfernt, was geeignet ist, einen unangenehmen Eindruck zu machen. (l. b. a. p. 145.) Daher verteidigt Batteux auch den Gedanken, den Geschmack des Menschen so frühzeitig zu bilden als nur möglich ist. Er tadelt das Benehmen, in dem ersten Jugendunterricht vorzugsweise auf den Verstand des Kindes einzuwirken, statt ihm nur solche Gegenstände vorzustellen, die geeignet sind, angenehme und sanfte Empfindungen zu wecken. (l. b. a. p. 142—157.)

Dem in der Hauptsache sittlichen Endzweck der Kunst entsprechend stellt Batteux, wie wir gesehen haben, für die Poesie im besonderen die Regel auf das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, da die schönsten Bilder in der Dichtkunst wirkungslos bleiben, wenn wir aus ihnen nichts lernen können. (l. b. a. p. 174.) Die grossen Meisterwerke der Dichtkunst sind, wie er an dem Beispiel der Aeneis und Ilias zeigt, nicht dazu geschaffen, um dem Zeitvertreib eines eitlen Kopfes zu dienen. Die Poesie soll durch Erregung der Leidenschaften gefallen, aber sie soll solche Leidenschaften in uns erregen, die es wert sind, nachempfunden zu werden.

»L'horreur du crime, à la suite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, sans compter les autres supplices; la compassion pour les malheureux, qui a presque une utilité aussi étendu que l'humanité même: l'admiration des grandes exemples, qui laissent dans le cœur l'aiguillon de la vertu: un amour héroique et par conséquent légitime: voilà de l'aveu de tout le monde, les passions, que doit traiter la Poesie.« (l. b. a. p. 175.) — Hier wird der moralische Endzweck der Kunst, die nach Batteux das Vergnügen tugendhafter Gemüter sein soll, sehr deutlich ausgesprochen. Gelegentlich, so bei der Erklärung des Tragischen und der Darstellung des Furchtbaren in der Malerei, tritt dagegen der hedonistische Gedanke klar hervor. Die Befriedigung darüber, dass das Schreckliche nur im Bilde da ist, und das Gefühl der Sicherheit, das uns

das lebenswahre Bild einer Schlange mit Wohlgefallen betrachten lässt, während wir an dem Unglück des tragischen Helden, das wir auf der Bühne sehen, uns unseres eigenen Wohlbefindens in angenehmer Weise bewusst werden.

7. Kapitel.

Das Wesen des Genies.

Der Geist des Künstlers ist bei seiner nachahmenden Thätigkeit an die Natur gebunden; er soll die Dinge, die er darstellen will, nicht aus dem Nichts schaffen, sondern erkennen, wo und was sie sind. Die Natur ist die grosse Meisterin, der jeder Künstler gehorchen muss; sie ist das Buch, in dem er lesen soll, aus dem er die Ideen zu seinen Werken schöpft. Ist er hierzu nicht im Stande, so thut er besser, den heiligen Boden zu meiden, auf dem er sonst nur eine klägliche Rolle spielen würde. (l. b. a. p. 125.) Die liebevolle Betrachtung der Natur, das Sich-Versenken in ihre geheimsten Teile ist die erste Pflicht des künstlerischen Genies; es muss daher eine das Mass des Gewöhnlichen weit übersteigende Beobachtungsgabe besitzen, eine Beobachtungsgabe, die auch bei den geringsten Gegenständen verweilen kann. In der Natur liegt die Quelle, aus der sein Reichtum entspringt, und die tiefeingehende Betrachtung derselben bereichert den Geist des Künstlers und erweitert seinen Gesichtskreis.

Diese Betrachtung macht seinen Geist fruchtbar wie die Erde, die erst den Samen empfangen muss, ehe sie etwas hervortreibt. (l. b. a. p. 32.) Zum Schöpfer wird der Künstler erst dann, wenn er fleissig beobachtet hat. (l. b. a. p. 54 u. 55.) Die Beobachtungsfähigkeit, so wichtig sie ist für den Künstler, ist aber auch andererseits nur ein intellektuelles Prinzip, das allein nicht ausreicht. Der Künstler mag die Regeln seiner Kunst und ihre Gesetze verstandesmässig beherrschen, er mag fähig sein, einen allgemeinen Plan zu entwerfen, sobald er aber an die Ausführung seines Werkes gehen will, wird seine Kraft doch scheitern, wenn er nicht mehr besitzt. (l. b. a. p. 54. u. 126.)

Welches ist nun aber die Kraft, in der das Wesen des Genies besteht? (l. b. a. p. 51. ff.) Im allgemeinen bezeichnet man den seelischen Zustand, in dem der Künstler, von göttlichem Feuer entflammt, seine Schöpferthätigkeit ausübt, als Begeisterung. Dasjenige, was uns die Dichter über den seelischen Zustand verraten, in dem sie ihre Werke verfassen, scheint hauptsächlich einer über sich erstaunten, von Enthusiasmus erfassten Einbildungskraft zu entspringen, und nicht das Ergebnis klarer Reflexion zu sein. (l. b. a. p. 52.) Wenn wir der Sache auf den Grund gehen, so werden wir finden, dass das Wesen der künstlerischen Begeisterung in zwei Dingen besteht, 1. in der lebhaften Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes und 2. einer Bewegung des Herzens, die dieser entspricht. (l. b. a. p. 56.)

Die lebhafte Vorstellung eines gewissen Gegegenstandes ist die Konstruktion des aus den der Natur entnommenen schönen Zügen zusammengesetzten Idealbildes, das in der Phantasie des Künstlers entsteht und seiner Einbildungskraft das Dasein verdankt. (l. b. a. p. 45.) An diesem Bilde, das seine ganze Seele erfüllt, entzündet sich das Feuer des Genius, bis der Geist des Künstlers sich selbst vergisst und in die Dinge eingeht, die er schaffen will. Es entsteht dann gewissermassen ein visionärer Zustand, in dem der Künstler von seiner überhitzten Einbildungskraft ganz überwältigt wird und die Dinge, die der Gegenstand seines Werkes sind, mit Auge und Ohr wahrzunehmen glaubt. (l. b. a. p. 55.) Dieses gilt für alle Künste gleichmässig. Der Dichter, der Maler wie der Musiker können ihren Zweck nur erreichen, wenn sie aus sich selbst herausgehen und sich mitten unter die Gebilde ihrer Phantasie versetzen. Bei der Darstellung einer Schlacht müssen sie im Geist mitten im Handgemenge stehen. Diese Begeisterung, die sich bis zur höchsten Höhe erhebt, darf den Künstler auch bei dem geringsten Gegenstand nicht verlassen. (l. b. a. p. 55.) Die Begeisterung passt sich dem Charakter des jeweiligen Gegenstandes an, mag derselbe erhaben oder niedrig sein; von den Helden der Epopoe an bis zu den Tieren der Fabel, überall ist sie die wirkende Kraft, durch die der Geist des Künstlers seine Gestalten beseelt und selbst mit ihnen eins wird. (l. b. a. p. 56.) Diese Begeisterung, die durch die lebhafte Idee eines Gegenstandes erregt wird, kann auf

natürlichem und künstlichem Wege erzeugt werden. Wenn ein historischer Stoff schon an sich geeignet ist, ohne viel Zuthaten den Gegenstand für ein Drama zu bilden, (l. b. a. p. 49.) wenn ein lyrischer Dichter selbst die Empfindungen erlebt, die er in die poetische Form giessen kann, so wird die künstlerische Begeisterung in ihm angezündet, (l. b. a. p. 54.) Ist dies nicht der Fall, so muss der Künstler vermöge seiner Phantasie sich auf künstliche Weise in den begeisterten Zustand versetzen, indem er sich die im Geist konstruierten Idealbilder so lebhaft als möglich vorstellt, bis er ganz von dem Feuer seiner erhitzten Einbildungshraft erfüllt ist. (l. b. a. p. 54.) Diese Begeisterung ist aber andererseits ein Zustand, der nicht immer hervorzurufen ist, der nur in gewissen glücklichen Augenblicken herrscht und von Stunden und Monaten glänzlicher Unfruchtbarkeit abgelöst wird, wie das Beispiel Ronsards und Miltons beweist. (l. b. a. p. 51.) Die Schöpfungen aller, selbst der grössten Dichter zeigen, dass sie die Gegenwart der Muse nicht immer in gleich starker Weise fühlten.

Welches ist nun der Massstab, an dem wir abmessen können, ob ein Kunstwerk den höchsten Grad aller möglichen Vollkommenheiten erreicht hat, dass es alle Schönheiten besitzt, deren es fähig ist, dass es also ein Werk des Genies ist? Batteux hat diese Frage in einem besonderen Kapitel für sich behandelt. Der Verstand vergleicht bei seiner kritischen Thätigkeit das Kunstwerk mit den gewöhnlichen Begriffen, die wir

über die Gegenstände der Kunst haben und entscheidet darnach, ob bei der Ausführung Fehler vorgekommen sind oder nicht. Dies ist ein ästhetisches Urteil darüber, das die meisten Menschen zu fällen vermögen. Soll der Verstand dagegen ein Urteil darüber abgeben, ob die höchste Schönheit und ideale Vollkommenheit erreicht ist, so muss er das Gebiet der Kunst beherrschen. Nur dann kann er von einem Kunstwerk sagen, dass es nicht alle Schönheiten besitzt, deren es fähig ist, und dies ist ein Urteil, das nur den grössten, hervorragendsten Geistern möglich ist. (l. b. a. p. 137.)

Während in diesem Falle der Verstand die schöne Natur mit der Kunst vergleicht, beruht das Urteil des Geschmacks auf einer wesentlich anderen Grundlage. Der Geschmack vergleicht die Eindrücke, welche verschiedene Kunstwerke derselben Gattung hinsichtlich der Stärke der Empfindung auf ihn machen. Dasjenige Kunstwerk, an dem der Geschmack nichts Schlechtes findet, das ihn am lebhaftesten fesselt, bei dem der Geschmak auf derselben Stufe stehen bleibt wie der Geist des Meisters, ohne etwas darüber hinaus zu verlangen, ein solches Kunstwerk wird dann den Massstab abgeben, nach dem er alle übrigen beurteilt, er wird sie darnach bewerten, wie weit sie sich ihrer Wirkung nach diesem nähern oder davon entfernen. Zu diesen beiden Arten des ästhetischen Werturteils fügt Batteux noch eine dritte, der er, wie es scheint, den Vorzug giebt. Man kann hinsichtlich der idealen Schönheit ein Muster von unumschränkter Gültigkeit gewinnen,

aus dem wir die Regeln für alle Fälle ableiten, wenn wir aus den Eigenschaften aller grossen Meister einer Kunst durch glückliche Kombination einen Idealtypus konstruieren, der vollkommener als die Wirklichkeit ist, so wie sich die Stoiker das Mass aller menschlichen Weisheit in dem Idealbilde des Philosophen dachten. Auf diese Weise wäre dann eine absolute Regel für die ideale Schönheit erreicht, an der wir als sicheren Massstab festhalten könnten. (l. b. a. p. 137—141.)

Vita.

Natus sum Eberhardus Baro de Danckelman anno MDCCCLXXV mensis Januarii die XIX Potsdamiae patre Eberhardo, matre Margeretha de gente de Ohnesorge. Fidem confiteor evangelicam.

Cum in gymnasio Harburgio, Bremensi, Gustrovio, Putbusio, Magdeburgio litteris imbutus essem, vere anni LXXXXVI universitatem Jenensem et vere anni LXXXXVIII universitatem Rostochiensem adii, ubi per octies sex menses, scholis, praecipue philosophicis, historicis, geographicis interfui. Docuerunt me viri doctissimi hi: R. Eucken, Liebmann, Erhardt, O. Lorenz, Gaedechens, Gelzer, professores universitatis Jenensis, Busse, Erhardt, Schirrmacher, Geinitz professores universitatis Rostochiensis. Quibus viris omnibus optime de me meritis gratias ago amplissimas, praecipue vero viro clarissimo Erhardt, qui studorium meorum fautor benignissimus exstitit. Vere anni MDCCCC a rectore paedagogii militaris Ploenam et anno MDCCCCI Gr. Lichterfeldam vocatus sum, ubi ab eo tempore praeceptoris munere fungor.